عزيزي القارىء

هل يتناقض العلم والأدب؟ هل تقلص الوفرة المادية قدرة الإنسان على الإحساس بجمال الكلمة والتمتع بسحر اللغة حين تنطلق من عالم الواقع والمحسوس إلى عالم الخيال والانطباع؟ وهل يعني اعتماد الإنسان المتزايد على العلوم والتكنولوجيا في محاولاته لفهم الواقع وتقنينه وقياسه بدقة متناهية أن تفقد الطبيعة سحرها والإنسان غموضه والجمال تمرده على مقاييس الفهم والتقنين؟

هل يحتم التقدم العلمي، وارتفاع مستوى الحياة المادية، واتباع الأسلوب الواقعي البراغماتي على الإنسان أن يتخلى عن شاعريته؟

لطالما ترددت هذه الأسئلة في الأذهان ونحن نقدم للقارىء العربي، الجديد في أخبار العلم والتكنولوجيا والبحث العلمي من خلال مقالات المجلة. وفي محاولة متواضعة للإجابة عن بعض هذه الأسئلة نقدم للقارىء ملف هذا العدد (.. ولا يزال الشعر حيا). ونستعرض من خلال مقالاته وضع الشعر في مساحة واسعة من العالم الغربي. فمن الولايات المتحدة نقف طويلا عند شاعرها المبدع والت ويتمان، ذلك الشاعر الذي نشأ في فترة تحولت خلالها بلاده من بلد يسوده الإيقاع الرتيب للحياة الزراعية، وتشكل الحياة الريفية طبيعة العلاقات بين أفراده، إلى بلد صناعي تسوده روح المنافسة، ويحكم إيقاع الحياة فيه متطلبات الصناعة والتحول من الريف إلى المدينة. وسط ذلك التحول استطاع ويتمان أن يسجل ويحفظ لمعاصريه وللأجيال القادمة جمال الطبيعة والإنسان والجسد. ومقال «سوبر دلو» عن ويتمان يتابع حياة الشاعر من خلال رحلة تجوب فيها ــ عزيزي القارىء ـ الولايات المتحدة، تشاهد فيها ما شاهده ويتمان وتحاول فيها أن تعيش مرة أخرى أشعار ويتمان التي تدعو للحديث مع الغرباء وتأمل ورقة العشب الخضراء وتصف أغنيات العمال والنجارين والبحارة.

ومن شرق أوروبا نقف عند شاعر اليونان العظيم سيفيريس والذي توفي سنة ١٩٧١، ليمتعنا د. نعيم عطية بترجمة لمجموعة من أشعاره. لقد أرسى سيفيريس أسس الشعر اليوناني الحديث ونجد في أشعاره

مزيجا رائعا من المأثورات الشعبية وأساطير اليونان وتراثها الأدبي. ولا يعني ذلك أن شعر سيفيريس أو من تبعه من الشعراء ينتمي إلى الماضي، بل العكس تماما، فأشعارهم تعكس الحاضر المباشر بلغة تستخدم رموز الماضي ومفرداته بحس مرهف مثقل بأشجان الروح اليونانية ومشبع بإيمانها. ومن ألمانيا يقدم لنا الدكتور عبدالغفار مكاوي ترجمة لمجموعة من أشعار الشاعر الألماني المعاصر أولاف منسبرج كتبها خلال زيارة قام بها لمصر. نقدمها للقارىء نموذجا لشاعر «ملتزم» يمثل جيلا من الغربيين يحلم بعالم جديد يسوده الإخاء والسلام.

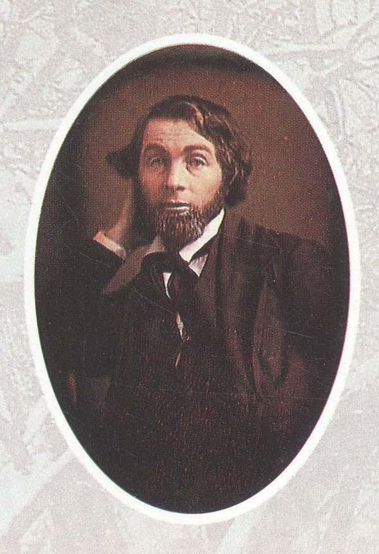
بعد هذه النماذج نقدم حوارا للشاعر إدوار جليسون، حول أوضاع الشعر ووظيفته في الغرب المعاصر، ثم بحثا حول العبقرية في الشعر، ونختتم الملف ببحث حول القصيدة الغنائية، يناقش فيه «إيلزه راب» العلاقة بين الموسيقى والشعر وتطور تلك العلاقة ومكانة القصيدة الغنائية في الشعر الحديث.

إن الانطباع السائد في النماذج الشعرية والبحوث والمقابلة، هو أن الشعر مازال بخير. قد تكون أهدافه وأساليبه وأغراضه اعتراها التغيير، لكنه لا يزال حيا يؤدي دورا لا غنى للإنسان عنه مهما تغيرت ظروفه أو أساليب معيشته أو طرق تعامله مع بيئته. ونستعير هنا كلمات الشاعر إدوار جليسون: «لو مات الشعر لمات معه التنوع، لأن الشعر هو المكان المخصص للتعبير عن التنوع. ولو مات التنوع لتحولت البشرية بالتأكيد إلى جثة عفنة، ولهذا يجب أن نناضل من أجل بقاء جميع لغات العالم، لأن كل لغة في العالم تعد جزءا من مخيلة الإنسان».

وإن كنا لم نغط شرق آسيا من خلال الحديث عن الشعر، فلقد حاولنا تلافي ذلك بالحديث عن فنان من اليابان يصنع الشعر بأدوات أخرى، ونقصد بذلك المخرج السينمائي أكيرو كيروساوا. ففي مقال عن معنى الحياة في أفلام كيروساوا يصف لنا المؤلف بدقة ونفاذ بصيرة كيفية تقديم المخرج ثيمات اللذة والألم والانتصار والخيبة والقطيعة من خلال مجموعة من أفلامه.

من جانب آخر يغطي هذا العدد مواضيع متنوعة أخرى كوضع العلم في روسيا في الوقت الحاضر، ورغبات الاستقلال عند المراهقين وانتشار وسائل الإعلام ومقالات أخرى.

رئيس التحرير



شاعر أمريكا

والت ويتمان

تأليف: جويل ل. سوير دلو

ترجمة: كامل يوسف حسين

العنوان الأصلي للمقال:
America's Poet : Wolf Whitman, National Geographic, Vol. 186,No.6, December 1994

احتفى والت ويتمان ــ المفكر الحر، ورجل الوطنية، ووكيل الإعلانات، والثوري الذي أعلن قداسة الجسد وجدارة رغباته بأن تنتظم فيها القصائد ـ بجمهورية من المتساوين، من الباعة المتجولين حتى الرؤساء. لم تلق رائعته «أوراق العشب» التقدير في عصره، ولكن بعد مرور قرن من الزمان لايزال صوت ويتمان يتردد في الأسماع قوياً، ونابضاً بالحياة، كصخب المدن، وعنفوان الموج المتكسِّر على الشاطىء.

يقول والت ويتمان في «أوراق العشب»: أيها الغريب، إن لقيتني وأنت عابر، وإن رغبت في الكلام معي، فلم لاتبادرني بالحديث؟ ولِمَ لا أبادر بالحديث معك؟.

لم أصغ لهذا الصوت قط. وعلى الرغم من الولع بالكتب، فإنني لا أقرأ ويتمان وغيره من الشعراء إلا مرغماً. ولم أحصل إلا على تقدير متواضع في دراستي للإنجليزية في الجامعة، ولم أدرس مساقاً آخر في الأدب ، بعد عامي الأول في الجامعة. ولايزال ديوان «الأوراق» قابعاً على رف كتبي. والمقتطف السابق ــ الذي وضعت تحته خطاً خلال واجب مدرسي كلفته ـ يشع كالفنار، صوتاً تناهى إلى سمعي منذ وقت بعيد لكنني لم أردَّ عليه.

لقد أنجز ويتمان للشعر ما أنجزه ميجيل دي سرفانتس للرواية، وبرتولد بريشت للمسرح، وبابلو بيكاسو لفن التصوير: ألا وهو إعادة تحديد القواعد. ومن حيث الأسلوب والموضوع يعدُّ معظم شعراء القرن العشرين في الولايات المتحدة، والكثيرون على امتداد العالم، ، أحفاداً له. وفضلاً عن ذلك فإن قصائد من ديوان «أوراق العشب» مقررة في مدارس أميركا، وترجمت إلى عشرات اللغات.

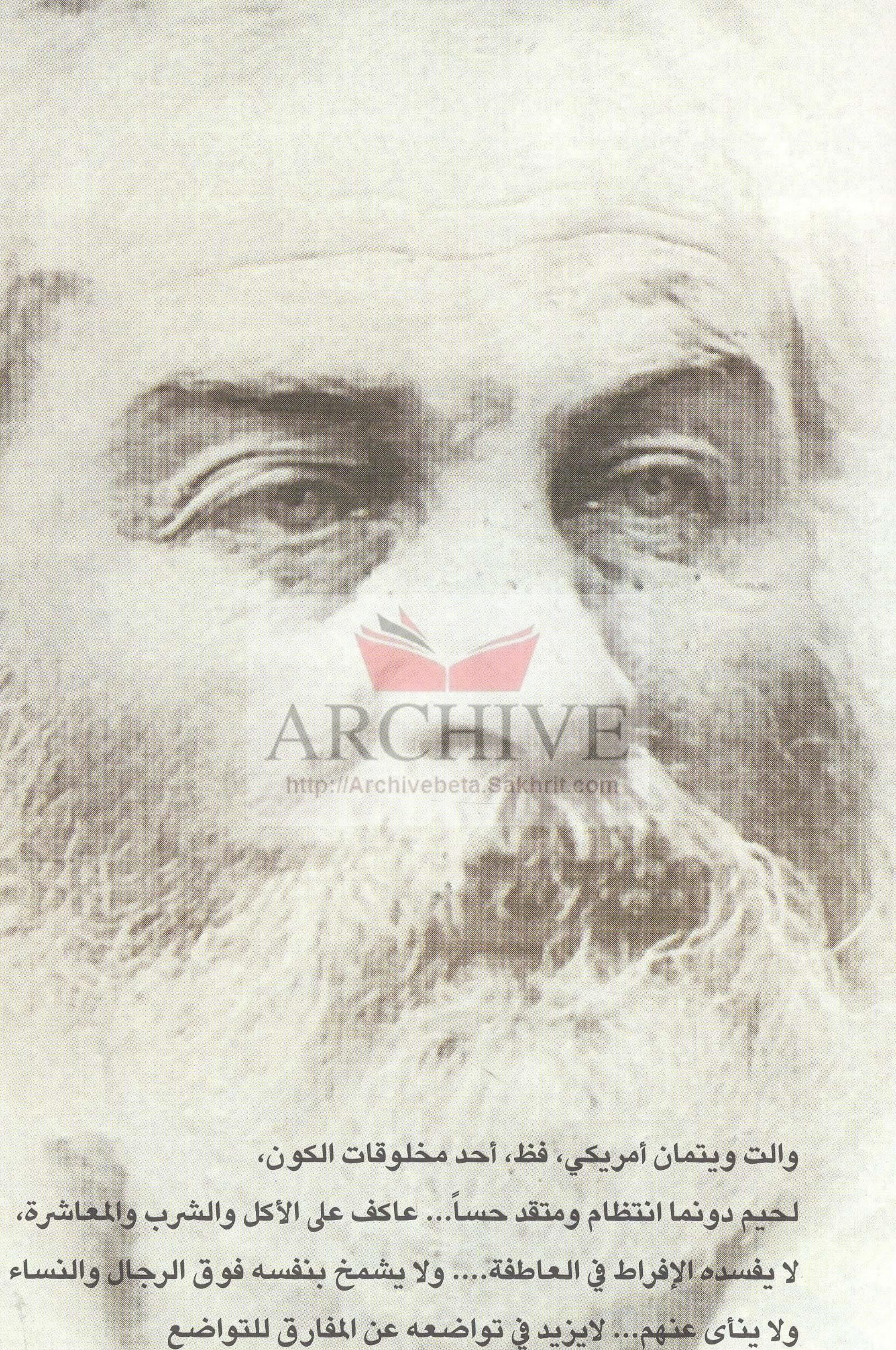
وتصطف هذه الترجمات على رفوف الكتب في دار المزرعة القديمة التي ولد فيها ويتمان. وقد توجهت إلى وست هيلز في لونج أيلاند، باحثاً عن مفاتيح هذا الموضوع: من كان ويتمان؟ وما الذي غاب عني في شأنه؟

ساعدت القطع النقدية الصغيرة، التي تبرع بها التلاميذ، على شراء هذه الدار في العام 1951، فأنقذتها من الكاسحات «البلدوزرات». وللدار أبواب هولندية، وأسقف متخذة من عروق خشبية، قطعها بفأسه والت ويتمان ـ الكبير، وهو نجار عمل في وقت من الأوقات بالزراعة.

وبحلول وقت ميلاد والت في العام 1819 كانت عائلته قد أقامت في لونج أيلاند على امتداد مائتي عام تقريباً. وتخللت روح الديمقراطية حياة العائلة، وسُمي أحد إخوة والت الخمسة جورج واشنطن ويتمان، ودعي الآخر بتوماس جيفرسون ويتمان، وأطلق على ثالث أندرو جاكسون ويتمان.

وتقع الدار الآن على طريق رئيسي، ذي أربعة مسارات، وعلى الجانب الآخر من مركز التسوق الذي أطلق عليه اسم والت ويتمان. وفي داخل المركز يتناول خمسة من المراهقين البيتزا. سألتهم: «هل تعرفون والت ويتمان؟». قال أربعة منهم إن ويتمان شاعر «حلو»، ولكن أحدهم أجاب: «لقد اعتقدت أنه صاحب مركز التسوق».

عندما استقر بي المقام في غرفتي بالنزل، كان الوقت قد حان من جديد لمواجهة الشعر. ففي خلال الثلاثين عاماً التي انقضت منذ دراستي لمساق اللغة الإنجليزية في العام الأول من الجامعة، لم أحاول قراءة القصائد إلا مرة واحدة. وفي العام 1948 تعرض شخص أحبه لمرض قاتل.



والت ويتمان أمريكي، فظ، أحد مخلوقات الكون،
لحيم دونما انتظام ومتقد حساً... عاكف على الأكل والشرب والمعاشرة،
لا يفسده الإفراط في العاطفة.... ولا يشمخ بنفسه فوق الرجال والنساء
ولا ينأى عنهم... لايزيد في تواضعه عن المفارق للتواضع

معدّية جزيرة ستاتن بنيويورك تشع جاذبية متوهجة وقد بدت كأنها تسحب الشروق في أعقابها، وهي جاذبية خلبت لبّ ويتمان، أول شاعر مدني أمريكي. وقد كتب يقول: إن المعدّيات «تتيح قصائد نابضة بالحياة، لاسبيل إلى تقليدها، متدفقة، ولا تخذل خيال الشاعر أبداً».



العبور بمعدية بروكلين

إنني معكم، أنتم يا رجال الجيل ونساءه، أو أجيال عديدة ستأتي،

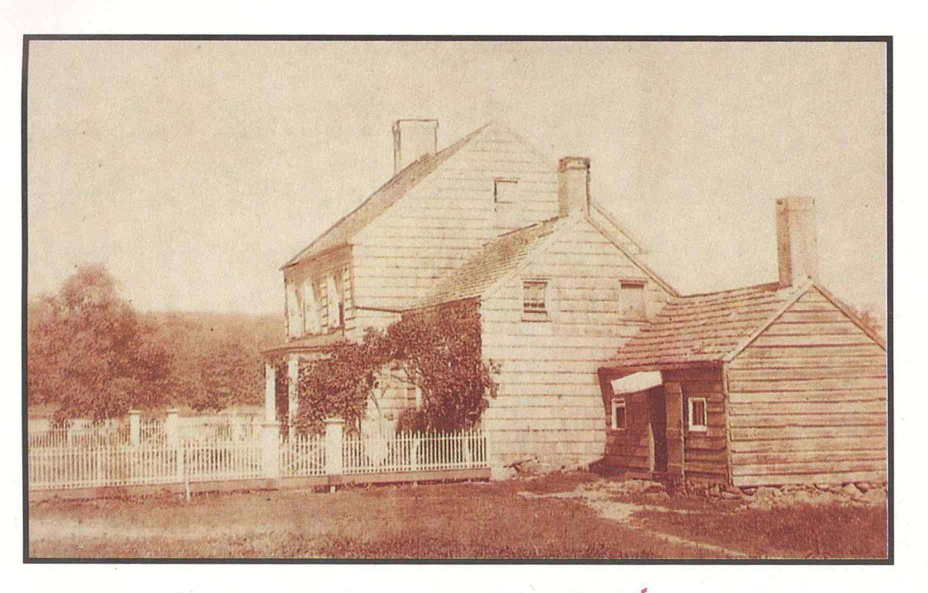
مثلما تشعرون وأنتم تتطلعون إلى النهر والسماء كذلك شعرت،

مثلي يحس أي منكم بأنه واحد من جمهور ينبض بالحياة، كذلك كنت واحداً من جمهور،

مثلما ابتهجتم بفرحة النهر والدفق المتوهج كذلك ابتهجت

مثلما تقفون وتستندون إلى الحاجز ومع ذلك تسرعون مع التيار كذلك وقفت ودفعت إلى السرعة،

وكما تحدقون في أشرعة السفن التي لاحصر لها ومداخن السفن المستدقة الأطراف حدقت.



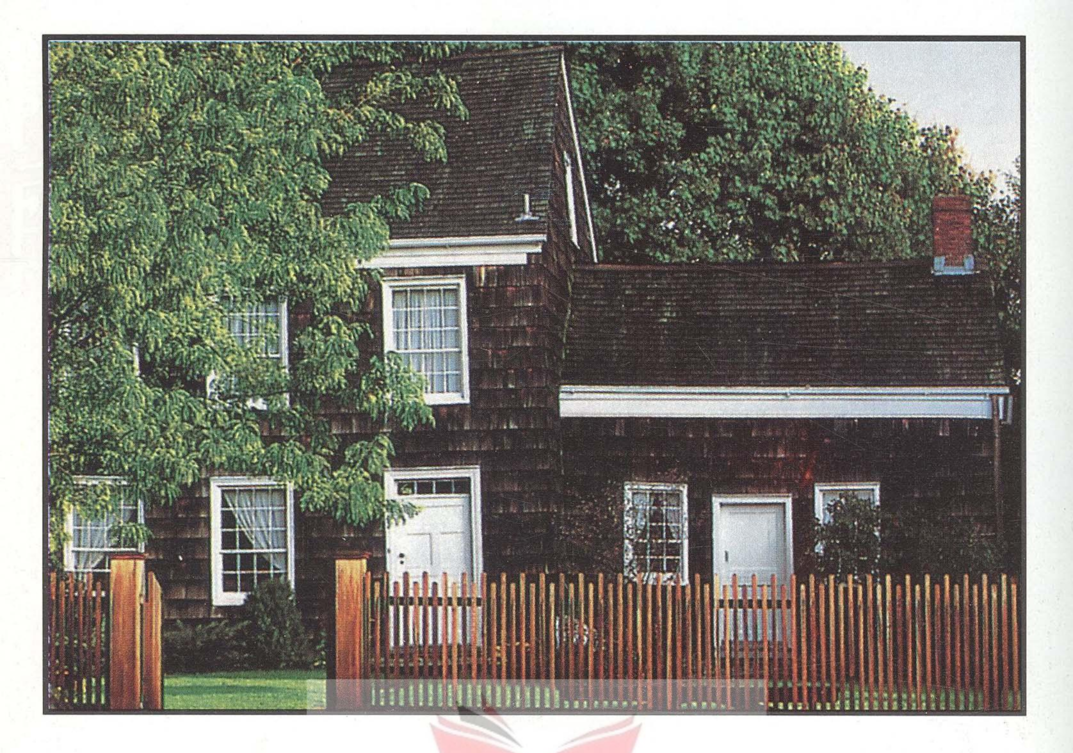
ولد ويتمان، الذي كان ابناً لقرن قوامه التغيير، في مزرعة عائلته في لونج أيلاند في العام 1819 ولكنه أمضى طفولته منتقلاً من بروكلين و إليها، حيث كان أبوه الذي يعمل ببناء المنازل ينتقل بحثاً عن العمل. وتجتذب الدار التي ولد بها ويتمان بعد ترميمها (إلى اليسار) الألوف من عشاق الشعر كل عام.

وقد وجدت صديقته السلوان في الشعر، وأوصت بديوان معين بصفة خاصة. وألقيت نظرة عجلى على إحدى الصفحات وأحببتها، وعلى امتداد أسبوع مضيت في كل مكان والديوان في جيب سروالي الخلفي. ومنحنى وجوده المادي الارتياح، ولكنني لم أقرأ قط ما يتجاوز أبياتاً قليلة.

أما الآن فإنني أختار قصيدة لويتمان بعنوان «بعيداً عن المهد المتأجح بلا انتهاء» التي يعتبرها أساتذة الأدب واحدة من أفضل قصائده، ويقول فيها: «**بعيداً عن زور الطائر الساخر، ناقل الموسيقى/ بعيداً عن منتصف ليل الشهر التاسع/ فوق الرمال الجديبة والحقول المترامية فيما وراءها، حيث الطفل...**».

تمضي عيناي شاردتين، عبر الصفحات القليلة التالية، بانتظار حدوث شيء ما. وعندما تصلان إلى قول الشاعر: «ضاع الهواء بعبير الليلك» يداهمني الشعور بالنعاس، وعند قوله: «يطل القمر خفيضاً، فقد بزغ متأخراً» أمد يدي متلمساً جهاز تشغيل التلفاز من بعيد.

ويساورني الشعور بالذنب، لكنني استمتع بمشاهدة فيلم جيد على شاشة التلفاز.



على الـرغم من أن آل ويتمان قد انتقلوا إلى بروكلين قبل أيام قلائل من عيد ميلاد والت الرابع، فإنه ظل محتفظاً بعشقه لريف لونج إيلاند ـ يالجمال البحر ـ المترامي، الذي ينعم بدفء الشمس!.. وغالباً ما انطلق في شبابه للاستحمام وصيد السمك وجمع الأسماك الصدفية من نوع «البطلينوس» وسار على امتداد الشواطىء المهجورة في كوني أيلاند، حيث يقول إنه كان يلقي أشعار شكسبير وهو ميروس على مسمع الأمواج..

وقد اقتفيت أثر ويتمان إلى الشاطىء. ومن اليسير أن يدرك المرء السرَّ في أنه كان يحادث البحر، فالأمواج على الدوام تنبض بالحياة، وهي متأهبة أبداً للإصغاء والرد. ورغم ذلك فإن قلة منا فحسب هي التي تمضي على شاطىء مهجور تلقي القصائد. ومن الجليِّ أن ويتمان الشاب كان ينظر إلى الحياة ـ وإلى نفسه ـ من خلال أبعاد بطولية. امض معي، ياوالت، وحدثني عن الأصوات الداخلية التي كنت تصغي إليها: ما الذي كان يستيقظ في أعماقك؟

لا سبيل إلى العثور على إجابة عن هذا السؤال، فتأثير عائلته يبدو محدوداً؛ كانت أمه تقرأ في المقام الأول المطبوعات الدينية، وكان أبوه رجلاً فظاً يسرف في الشراب. وعانى ثلاثة من أبنائهما

لكهرباء الجسد أغني

آه، يا جسدي! لست أجرؤ على هجران أمثالك في الآخرين
والأخريات، ولا أمثال أعضائك،
أومن بأن أمثالك سيصمدون أو يسقطون مع أمثال
الروح (وأنهم ليسوا إلا الروح)
أومن بأن أمثالك سيصمدون أو يسقطون مع قصائدي
وأنهم ليسوا إلا قصائدي.



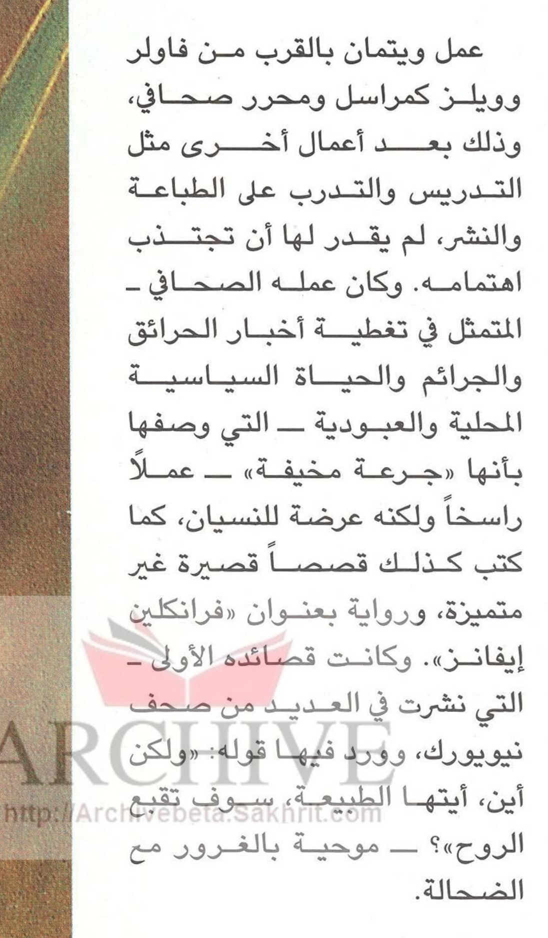
السبعة في يفاعتهم مشكلات عاطفية أثقلت كاهلهم. ولم تكن المدرسة ذات أهمية، فقد كفَّ عن التردد عليها في الحادية عشرة من عمره. ومع ذلك فقد قرأ، عن طريق استعارة الكتب حيثما كان ذلك ممكنا، «ألف ليلة وليلة» وروايات لجيمس فينيمور كوبر والسير الترسكوت، تركته جميعها «مهتاجاً، مهتاجاً».

كان أهم تأثير تعرض له ويتمان هو تأثير الرحلة اليومية التي بدأت على متن المعديات التي تربط بين بروكلين ومانهاتن. وفي أيام ويتمان كانت هذه المعديات، التي واصلت رحلاتها حتى العشرينات من هذا القرن تقلُّ ملايين الركاب كل عام.

وعلى بعد كتل مبان قليلة من مرسى المعديات في مانهاتن، تردد ويتمان على فاولر وويلز المشتغلين بفراسة الدماغ، وكانا من خلال دراسة شكل الجماجم يحدثان أصحابها عن معالم شخصياتهم ومواهبهم. وقد خلص فاولر وويلز إلى أن ويتمان يتمتع «بالود والتعاطف» جنباً إلى جنب مع «الكسل والميل إلى الملذات الحسية».

إعلان عن الملابس الداخلية تجره طائرة تطل على شخص يتمتع بحمام شمس على شاطىء لونج أيلاند. وقد صدمت قصائد ويتمان التي نظمها في الجنس والشهوانية المثلية أسماع الكثيرين في القرن التاسع عشر، ولكن ذلك لم يكن ردَّ فعل الجميع. وقد كتبت إحدى المعجبات عن ديوان «أوراق العشب» تقول: «ربما كان تكويني الأخلاقي ملطخاً على نحو لا أمل يرجى معه، ولكنني أعترف بأنني لم استخلص سُمًّا من هذه (الأوراق)، فهي لم تجلب لي إلا الشفاء».





عمل ويتمان بالقرب من فاولر وويلز كمراسل ومحرر صحافي، وذلك بعد أعمال أخرى مثل التدريس والتدرب على الطباعة والنشر، لم يقدر لها أن تجتذب اهتمامه. وكان عمله الصحافي - المتمثل في تغطية أخبار الحرائق والجرائم والحياة السياسية المحلية والعبودية ـ التي وصفها بأنها «جرعة مخيفة» ـ عملاً راسخاً ولكنه عرضة للنسيان، كما كتب كذلك قصصاً قصيرة غير متميزة، ورواية بعنوان «فرانكلين إيفانز». وكانت قصائده الأولى - التي نشرت في العديد من صحف نيويورك، وورد فيها قوله: «ولكن أين، أيتها الطبيعة، سوف تقبع الروح»؟ ـ موحية بالغرور مع الضحالة.

وقد طردت صحف عديدة ويتمان من العمل، بسبب عاداته المزرية في غمار العمل. فهو كما قال أحد زملائه: «كسول للغاية، بحيث يقتضي الأمر جهد رجلين لفتح فكيه عندما يتكلم»، وكذلك بسبب تحديه مصالح قوية تتعلق بقضايا من قبيل أوضاع العمل والفساد الحكومي. وقد عمل بين عامي 1842و 1852 لحساب عشر صحف على الأقل في منطقة

أومن بأن ورقة العشب ليست أقل شأناً من ترحال النجوم،

وأن النملة تعد لهما في الكمال، وكذلك حبة الرمل، وبيضة عصفور الصعو*...

وضفدعة الشجر آية السمو للأعالي،

والعلّيق المتنامي سيزين قاعات السماء

وأضيق مفصل في كفي يزري بكل الآلات، والبقرة التي تعتلف برأس محنية تتفوق على أي تمثال

والفأر معجز إلى حد يذهل سكستليونا** من الكفرة.



زهور الأوركيد التي غمرتها شمس الصيف تنمو على كثبان الرمل في مونتوك. وبالوفرة ذاتها تمت قصائد ديوان «أوراق العشب» التي واصل ويتمان تنقيحها لتقفز من اثنتي عشرة قصيدة في العام 1855 إلى ثلاثمائة وسبع وتسعين قصيدة في الطبعة النهائية.

---

* طائر صغير جداً ويسمى كذلك النمنمة...

** السكستليون عدد يساوي واحداً إلى يمينه واحد وعشرون صفراً أو ستة وثلاثون، وذلك باختلاف البلاد «الولايات المتحدة وفرنسا في الحالة الأولى وبريطانيا وألمانيا في الحالة الثانية».

نيويورك.

كان شارع برودواي هو أكثر شوارع نيويورك زحاماً وحيوية. وكان يمتد حوالي ثلاثة كليو مترات من مرسى المعدية إلى الشارع الرابع عشر. وعلى امتداد هذه المسافة كانت هناك مسارح ودور أوبرا وفنادق ومطاعم. وقد كتب يقول: «إنني أسبح فيه كأني أسبح في البحر».

كان ويتمان يتردد على الأوبرا، وقد أحب التغني بألحان روسيني وبليني وموتسارت وفيردي. غير أنه كان شديد الولع بالحديث مع رجال يتيح لهم عملهم وقت فراغ فجلس مع سائقي عربات برودواي، وهم رجال يسمون بأسماء التدليل، مثل بالكي بيل وأولد إليفانت، وتوقف ليثرثر في محطة الإطفاء غير بعيد عن برودواي قرب كنال ستريت.

وعلى مقربة من مقر السرية الرابعة والعشرين عربات، والسرية الخامسة سلالم، كان رجال الإطفاء يرحبون بالحديث مع المارة، مثلما كانت الحال أيام ويتمان. وفي يوم زيارتي لهم لاحظت راية تجمع بين اللونين الأسود والأرجواني في مدخل محطتهم، بينما امتدت عبر الدهليز باقات الزهور والشموع والبطاقات المكتوبة بخط اليد، فقد لقي اثنان من رجال المحطة مصرعهما قبل أسبوع أثناء عملية إطفاء للحريق، وأصيب ثالث بجراح بليغة.

ويمضي بي رجل الإطفاء ديف شايفر إلى المطبخ، وهو نظيف تماماً، ويبدو كأنه دار لعائلة كبيرة تحتاج إلى مائدة طعام طويلة إضافية. كان الرجال عاكفين على إعداد طعام العشاء عندما تلقوا المكالمة القاتلة، ويريني ديف كتلتين سميكتين من المطاط طولهما بوصتان، هما كل ما تبقى من حذاء أحد الرجلين اللذين لقيا مصرعهما. وقد حولت حرارة النار كذلك الخوذة إلى حلية معدنية مصهورة مما يثبت في إبزيم الخوذة.

أتساءل: «ما معنى أن يكون المرء شجاعاً؟» ويرد قائلاً: «أن



من متأنق إلى حالم: أعاد ويتمان ابتكار ذاته خلال نظمه ديوان «أوراق العشب». وقد أفسحت الأزياء المتأنقة في أواخر أربعينات القرن الماضي (على نحو ما يبدو في الصورة إلى اليمين) والتي ربما تعود إلى أيام اشتغاله بالصحافة في لويزيانا ـ أفسحت الطريق لزيّ الطبقة العاملة في الخمسينات من ذلك القرن (على نحو ما يظهر في الصورة المقابلة). وإذ قصر والتر لحيته غدا والت الذي تدور حياته حول داره.

تقوم بما ينبغي عليك القيام به عندما يعتمد عليك الآخرون».

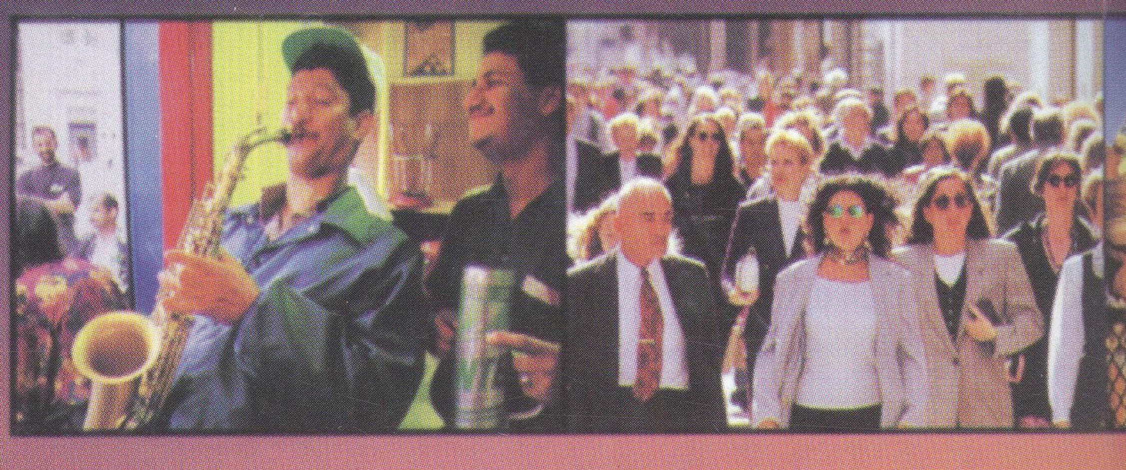
في الخارج، ترك أحدهم وسط باقات الزهور قصيدة من شعر ويتمان: «إنني أتفهم قلوب الأبطال الكبيرة، جسارة العصور الحالية وكل العصور/... إنني أنا الإنسان عانيت .... وهنالك كنت..».

أعوم عائداً إلى بحر برودواي، متطلعاً لرؤية ويتمان وسط الحشود. كان طوله يبلغ ستة أقدام، عريض الصدر، يزن مائة وثمانين رطلاً. يرتدي سروالاً منتفخاً ومطوي الحواف في حذائه ذي الرقبة الطويلة: يدس جيوبه في سترة من قماش الكاليكو القطني. يمشي تياهاً، وقد فتح أزرار قميصه ليبدو عنقه البارز العضل وصدره الكثيف الشعر. لحية ضرب شعرها إلى البياض قبل الأوان. وجه نظف لتوه. عينان نجلاوان لهما جفون ثقيلة. كانت تلكما العينان مفتاح أحاديثه. فقد كان يطرح الأسئلة، ويدعك تحلق إلى سوسنات في زرقة السماء، ويصغي إلى ما تقوله، فتحس بأنك مهم. وإني ليساورني الشعور بالغيرة من أولئك الناس الذين ساروا في هذه الشوارع عينها وحظوا بمقابلته.

لم يقل ويتمان لأحد متى كان ذلك بالضبط، ولكن في حوالي الثلاثين من عمره، بدأ في نظم «الأوراق». وقد ساهم الكتاب المقدس، والكلاسيكيات، والأوبرا، والنزعة الوطنية، وتجاربه كصحافي وعشقه للطبيعة ـ ساهمت جميعاً في القصيدة المنسابة من أصابعه. إن الكثير من الناس ينطلقون في كتابتهم من العذاب والبؤس. أما مصدر إلهام ويتمان فقد كان ذلك الذي جعله يشعر بالسعادة القصوى، أي الناس الذين قال إنه قد: «استوعبهم». لقد جعل من قصائده، أكثر من أي شيء آخر، حواراً شخصياً.

لماذا أصغى ويتمان فجأة لصوته؟ إن معظم الفنانين يكافحون لتقديم





برودواي

أي أمواج مدٍّ إنسانية متدافعة ليلا أو نهاراً!

أي عواطف، مكاسب، خسارات، توهجات تسبح في مياهك!

أي دوامات شر، قداسة وحزن، تصدك!

أي نظرات فضولية متسائلة ـ نبضات عشق!

نظرات شزر، حسد، سخرية، ازدراء، أمل، طموح!

أنت أيها الباب ـ أيتها الساحة ـ أيها المنتمي إلى الخطوط والمجموعات الوافرة الممتدة طويلاً.

جهود محبطة للإمساك بومضات العظمة المستقبلية، أما تحول ويتمان إلى عبقري فيبدو أمراً لم يبذل فيه جهداً، ولاح كأنما حدث من تلقاء ذاته. ولم يكن بوسع ويتمان نفسه أن يقدم تفسيراً. قال في وقت لاحق: «لقد قمت بما قمت به لأنني قمت به، هذا هو السر كله». وتوضح الصور أنه في حوالي هذا الوقت أصبحت عيناه أكثر شفافية وأكثر ترحيباً.

في العام 1855، بعد حوالي خمس سنوات، نشر والت ديوان «أوراق العشب» وقام بتوضيب جانب من حروف النص بنفسه. وضم الديوان الواقع في ثلاث وثمانين صفحة اثنتي عشرة قصيدة. ولم يدرج ويتمان اسم الشاعر، لكنه نشر صورة صغيرة له وقد بدا مرحاً، ووضع يده على خاصرته. وأكد غياب اسم الشاعر إيمان ويتمان بأن الصوت في «الأوراق» هو صوت الجميع.

وقبل ويتمان، اتبعت القصائد الرصينة قواعد صارمة، فيما يتعلق بالقافية والبحر، ودارت بصورة عامة حول العظمة والموضوعات الرومانسية. أما ديوان «الأوراق» فليست به قصيدة واحدة تلتزم بالقافية، ومعظمها يركز على اهتمامات دنيوية، مثل كسب العيش، حيث تتحدث «أنشودة للأعمال» عن: «الحدادة ونفخ الزجاج، وصنع المسامير، وتعدين النحاس، والتغطية بالقصدير، وصنع الأسقف بالألواح الخشبية». ويكمن في تضاعيف الديوان القول إن الديمقراطية الأمريكية تمثل قوة جديدة ولاسبيل إلى مقاومتها: **«انزعوا الأقفال عن الأبواب / انزعوا الأبواب ذاتها عن عضاداتها! /.. إنني أنطق كلمة المرور: بدائي... وأعطي إشارة الديمقراطية»**.

وقد عادل طموح ويتمان جرأته، حيث أراد لمواطني ديمقراطيته، أولئك الذين يسمون بالناس العاديين، أن يدمجوا «الأوراق» في إيقاعاتهم اليومية.

وسرعان ما حلت خيبة الأمل. فقد وجدت أم ويتمان، التي كان لايزال يقيم معها، أن الديوان «مشوش». ولم يقبل إلا عدد محدود من المكتبات توزيعه ، بسبب مضمونه... فقد ذكر ويتمان فيه أن الفقراء لهم نفس قيمة الأغنياء، وأن النساء أنداد

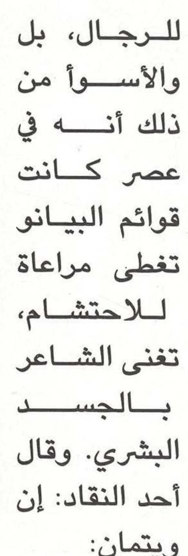


تقول الموظفة المتقاعدة سيسيليا سارجنت التي تتردد بانتظام مع زوجها هنري على حديقة «سنترال بارك» في نيويورك: «الغرباء يحبون الحديث معنا». وفي قصائد ويتمان تتردد أصداء أصوات المارة والتجار والعاطلين عن العمل.

إليك

كائناً من كنت، ها أنذا أضع يدي عليك، لتغدو أنت قصيدتي،
أهمس بشفتيَّ قريباً من أذنك،
أحببت الكثير من النساء والرجال، لكنني لم أحب خيراً منك..
عجوز أو شاب، ذكر أو أنثى، وقح، وضيع مرفوض من الباقين،
أياً ما كنت يعلن عن ذاته.
من خلال الميلاد، الحياة، الموت، الدفن،
الوسائل متوافرة، وما من شيء يقتّر فيه،
وعبر نوبات الغضب، الخسائر، الطموح، الجهل، الضجر، تشق هويتك أنت سبيلها.





للرجال، بل والأسوأ من ذلك أنه في عصر كانت قوائم البيانو تغطى مراعاة للاحتشام، تغنى الشاعر بالجسد البشري. وقال أحد النقاد: إن ويتمان: «جلب الدلو القذر إلى قاعة الاستقبال».

كتب ويتمان يقول بعد زيارته للجرحى قرب فريدريكسبرج (أعلى على اليسار): «إن من أول الأشياء التي وقعت عليها عيناي في المعسكر كومة من الأقدام، والأذرع والسيقان... إلخ تحت شجرة أمام مستشفى». وقد نجا جورج، شقيق ويتمان، من المعركة، وكذلك من المذبحة التي وقعت في أنتيتام (إلى أعلى)

ولما كانت مؤسسة فاولر وويلز قد سرَّت سروراً بالغاً بإشادة ويتمان بفراسة الدماغ، فقد طرحت «الأوراق» في حوانيتها. وعلى الرغم من أنه لم يتم إلا بيع نسخ قليلة، فإن ذلك لم يثبط همة ويتمان، فقد كان، كما وصفه أخوه جورج: «أكثر عناداً من حمولة من قوالب الطوب».

وفي غضون ذلك بعث ويتمان بـ «الأوراق» بالبريد إلى رالف والدو إمرسون، شاعر أمريكا الأول. ولم يكن لدى ويتمان من الأسباب ما يحدوه إلى انتظار رد، فالرجلان لم يلتقيا قط، وليس لهما أصدقاء مشتركون.

وقد كتب إمرسون في معرض الرد على ويتمان يقول من كونكورد في ولاية ماساشوستس: «فركت عيني قليلاً لأتيقن من أن شعاع الشمس هذا ليس وهماً [فديوان الأوراق] هو أكثر الأعمال التي ساهمت بها أمريكا لماحية وحكمة».

وكتب ويتمان، الذي لم يكن بالغ التواضع يوماً، مراجعات غير موقعة لديوانه قامت بنشرها

مسقط رأس والت ويتمان التي تحفظ كنوزها هنا بينما تقوم ببناء مركز يتردد عليه الزوار. وقد عدت لقراءة إحدى النسخ التي يبلغ عددها أقل من مائة وخمسين نسخة من بين النسخ الأصلية لديوان «الأوراق» والبالغ عددها 750نسخة.



صحف عديدة. وجاء في إحدى هذه المراجعات «أخيراً يطل علينا شاعر ملحمي أمريكي» وجاء في أخرى: «إننا نعلن مقدم فيلسوف عظيم. وربما شاعر عظيم». ولكنه أحرز جانباً من شهرته لأنه كان من السهولة البالغة معارضته معارضة شعرية. وفي العام 1857 قدمت «الأكزامنر» اللندنية صياغتها لإحدى قصائد ويتمان: «إبريق الشاي، خمسة فناجين قهوة، علبة السكر، الغطاء، أربعة أطباق، وستة أكواب».

ونسخ «الأوراق» التي تجاهلها الناس أو سخروا منها تبلغ قيمة كل منها الآن أربعين ألف دولار. وأقف في قبو أحد بنوك لونج أيلاند مع بربارة منرور بارت المديرة التنفيذية لمؤسسة

وإذ ألقي نظرة عجلى على المقدمة، التي كتبها ويتمان للديوان، أجد موجزاً لفلسفته!

«أحبَّ الأرض والشمس والحيوانات، إزْدر الثروات، اعط الصدقات لمن يطلبها. وقف إلى جوار الأبله والمجنون، وكرّس وقتك وعملك للآخرين، أبغض الطغاة، ولا تكثر من الجدل في أمر الله، كن صبوراً ومتعاطفاً مع الناس، لا تنزع قبعتك لشيء معلوماً كان أو مجهولاً أو لأي رجل أو لأي عدد من الرجال، وامض على هواك مع الأقوياء الذين لم يتلقوا من العلم الكثير ومع الشباب والأمهات.. محّص كل ما قيل لك في المدرسة أو الكنيسة أو في أي كتاب. وانبذ كل ما يسيء إلى روحك، عندئذ سيغدو لحمك ذاته قصيدة عظيمة».



أنشودة نفسي

أنت أيها البحر! إليك أسلم نفسي أيضاً، وأخمن ما تعنيه،
ألمح من الشاطىء أصابعك المفعمة بالنداء،
وأحسب أنك ترفض الانحسار دون أن تمسني.
لابد لنا من جولة معاً وهاأنذا أنزع ثيابي فابعدني عن مرأى البر،
ترفق بي، وهدهدني بنعاس متدحرج كالموج،
والطمني ببلل مترع عشقاً، فبمقدوري أن أبادلك العطاء.



أحد حراس الشواطىء يقاوم بعناد
البحر العاصف ويركب الموج أمام
شاطىء مونتوك بنيويورك، وهو
المرتع الذي اعتاد والت ويتمان
السباحة فيه في صدر الشباب، حيث
اعتاد العدو مسرعاً على شواطىء
نيويورك وإلقاء شعره على الأمواج.

وفي المقدمة كذلك تعليمات حول كيفية قـراءة «الأوراق» حيث يقول ويتمان: امـض إلى الهواء الطلـق. وفي تلك الليلـة عملـت بنصيحتـه، واخترت قصيدة «أنشـودة ذاتي». عليك بتجربة هـذه النصيحة. افتح هذه المجلة، وامـض إلى خارج الدار واقرأ معي بصوت عال:

«بنفسي احتفي، وإيـاهـا أنشد/ وكل ما آخـذه على عاتقي ستحملينه على كاهلك/ فكل ذرة تنتمي لي هي أيضاً لك.

أمضغ رغيف خبـز وأدعـو روحـي/ أنحني وأقطـع رغيف خبز على مهل راصداً وريقة من عشب الصيف.

لسـاني، كل ذرة مـن دمي، تشكل من هـذه التربـة، من هـذا الهواء/ ولـدت ها هنـا لأبـوين ولدا هنا لأبـوين على النحو ذاته وأسلافهما على الشاكلـة عينها/ إني لأبدأ، وأنـا الآن في السابعـة والثلاثين وبكامل صحتي/ آملاً ألا أتوقف حتى الموت».

كلمات جميلة لـه نغمها، لكنني لا أفهم ما أقرأه، وأشعر بعبث ما أقـوم بـه، ويمنعنـي شيء من الاستمـرار في القـراءة. «عقائد ومدارس معلقة مؤقتاً/ عاكفة على ذاتها مغتبطة بما هي عليه، ولكنها لم تتعرض للنسيان قط/ ألوذ بها في السراء أو الضراء، وأسمـح بالحديث لدى كـل خطر/ الطبيعة دونما كبح لجماحهـا وبطـاقتهـا الأصلية».

أرجوكم أن تعـذروني، فلم يعد في وسعي إلقاء الشعر بصوت عال. تأتي القصيـدة على ذكـر دور وعطور ثم تصـف ثمانية وعشرين شاباً. إنهم يسبحـون، وتـرقبهم امرأة في مقتبل العمـر من وراء ستار، وتجدهم جذابين، ثم ماذا؟ هنـا يبدأ مشهـد لا رابط لـه بما سبق.

وعلى الـرغم مـن أن ذلك يثبط همتي، فإن الشـاعـر جـوزيف بـرودسكي، الفائز بجائزة نـوبل لـلأدب عن عـام 1987، يخبرني بأن قراءة الشعر بصـوت عال هي



رمية شعرية بغير رام، هكذا تبـدو الطبعة الأولى من ديوان «الأوراق» التي صدرت في بروكلين وسط موجة من الفتور البالغ. وقد نظر النقـاد إليها باعتبارها عملاً غريباً، ولكنها تميزت في المقام الأول بالصورة الأنيقة المطبوعة بشكل غائر على الغلاف، وهي صورة المؤلف وكذلك نظراً لأسلوبها «الغرائبي».


Leave
Grass



امرأة تنتظرني

ليسوا أقل مما أنا عليه مثقال ذرة واحدة،

لوحت وجوههم شموس متألقة ورياح عاصفة،

للحمهم الليونة والقوة الإلهية العريقة،

يعرفون كيف يسبحون، يجدفون، يركبون الخيل، يصارعون، يرمون، يركضون يقربون، يتراجعون، يتقدمون، يقاومون، يدافعون عن أنفسهم،

إنهم مطلقو الصواب في التماس حقوقهم، وهم هادئون، واضحون، ومتمالكون لأنفسهم.

تقول كيري جاكسون المرشحة لدرجة الدكتوراة من نيويورك ودارسة التاريخ التي تجسد مثال الشاعر المتعلق بالمساواة

أفضل طريقة للعثور على ويتمان. ويوضح أن: «الشعر قصد به أن يلقى، وذلك أدعى للاستغراق فيه من القراءة الصامتة، فأنت لاتسمع الفحوى فحسب، وإنما تسمع الصوت العذب للكلمات بأسره. ولا شيء يفوق الكلمة المنطوقة حتى ولو كنت تحادث نفسك».

ويرى برودسكي، الذي يقوم بالتدريس في ماونت هوليووك كوليج، أنني خرجت عن المسار عندما توقعت أن تقدم القصيدة قصة أو دراما تبقي على انتباهي. وهو يقول إنه يتعين علي بدلا من ذلك أن أدرك أن الشعر يقدم أموراً ليست متاحة في أي مجال آخر: المشهد المكثف، الانفعال والقصة، لمحة عن شيء أعظم من ذواتنا، إشارة توقف تمنعنا من الاندفاع من لحظة إلى أخرى. ويختتم برودسكي حديثه بالوصول إلى أن: «الشعر حافز ذهني يمكن إذا تملك المرء ناصيته أن يعجل بشفاء المعاناة أو يدفع للشعور بالنشوة»!!

ولكن برودسكي يقول كذلك إنه على امتداد التاريخ لم يقرأ الشعر إلا واحد في المائة من الناس في أي مجتمع بعينه.

وأتساءل: «إذا كان الشعر يقدم الكثير مما هو متميز، فلماذا الانخفاض البالغ في هذه النسبة؟».

ويردّ برودسكي: «الناس مشغولون أكثر مما ينبغي، وهم يقتنعون بأن الاهتمامات الأخرى أكثر جدوى من الشعر. لقد سلب منهم الكثير على هذا النحو، وينبغي عليهم أن يمنحوا الشعر فرصة أخرى».

ويريد برودسكي أن يقدم العون من خلال وضع «الشعر في الأماكن التي يقصدها الناس قتلاً للوقت». ويعمل أندرو كارول، وهو أحد أبناء واشنطن العاصمة وفي الرابعة والعشرين من عمره، مع برودسكي في مشروع الشعر الأمريكي وتعلم القراءة والكتابة. وقد وضعا عشرة آلاف ديوان شعر ــ من بينها دواوين تضم قصائد ويتمان الأكثر ذيوعاً على الموائد المجاورة للأسرة في الفنادق الأمريكية. ويقول كارول: «إن الدواوين تسرق كل يوم، وذلك أمر عظيم، فقد أصبح الشعر جزءاً من حياة الناس».

وقد عثرت امرأة على الديوان، ثم مضت مخترقة غابة قريبة، وهي تقرأ القصائد بصوت عال. وقد قالت فيما بعد إن كل قصيدة: «مست جزءاً من روحي لم يمسَّ من وقت طويل».

ويتمتع كارول بثقة تنبعث من عدم معرفة ما يعتبر مستحيلاً، وهو يقول: «إننا نريد إيصال الشعر إلى كل فندق وغرفة مستشفى وسجن ومكتبة مدرسة ودار رعاية مسنين في أمريكا».

ومن شأن والت ويتمان أن يسعد

بهذا، ولكن الأمر، كما علمت، يمكن أن يقتضي أكثر من كتاب وغرفة في نزل لدفعك إلى قراءة الشعر. إنني بحاجة إلى مدرس اللغة الإنجليزية الذي لعب دوره روبن وليامز في فيلم «جمعية الشعراء الموتى» الذي تم إخراجه في العام 1989، فقد أمر طلابه بأن يمزقوا صفحات المقدمة من كتبهم المقررة في الشعر. وقال وليامز: «تعلموا أن تفكروا لأنفسكم!» وقد حدثني بأن الشعر يمكن أن ينشط النزعة الرومانسية، وأمسك بجوهر عاطفة ويتمان وسجله على السبورة: «لقد أطلقت صيحتي البربرية (وامب) على أسطح الدنيا».

ويقول سام بيكرنج، وهو المدرس الحقيقي الذي لعب وليامز دوره: «الفيلم واقعي تماماً، فقد كنت في الرابعة والعشرين من عمري في العام 1965 وأقوم بتعليم طلاب في الخامسة عشرة من عمرهم في أكاديمية مونتجمري بيل في ناشفيل بولاية تنيسي، وفي وقت لاحق استخدم أحد طلابي مذكرات محاضراتي التي دونها لإنجاز سيناريو الفيلم».

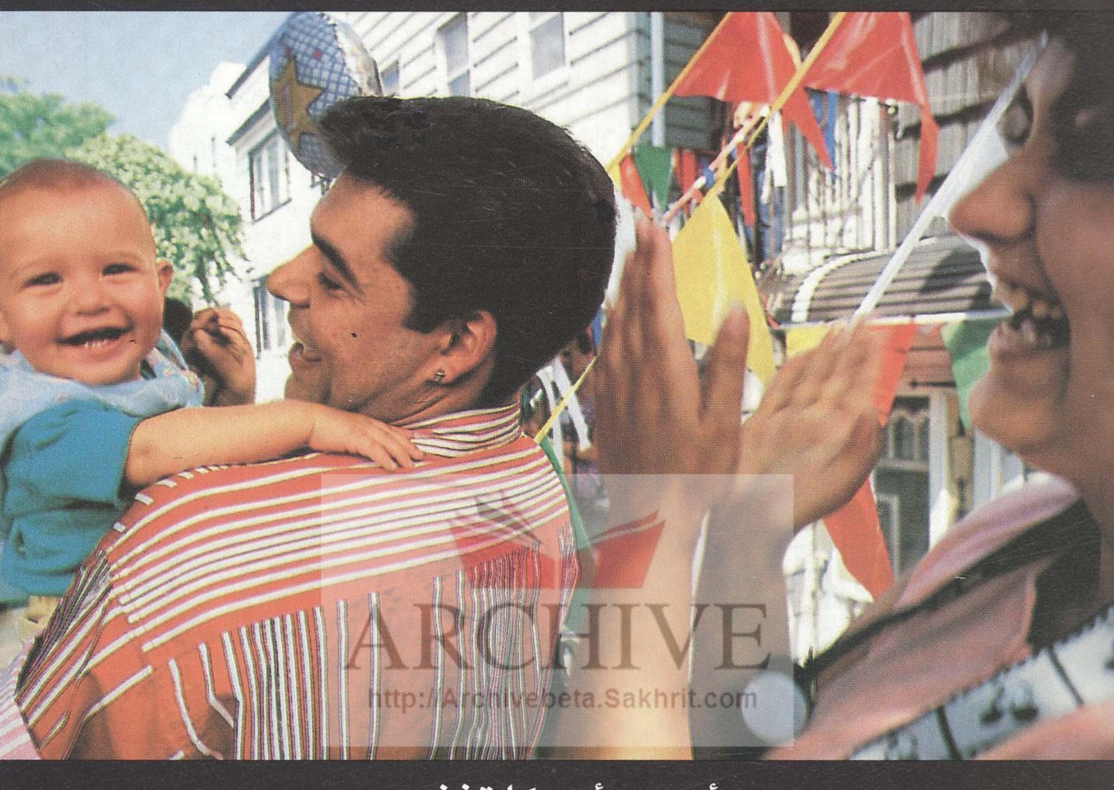
وقد اتصلت بسام بيكرنج هاتفياً في بيرت بأستراليا، حيث يقضي إجازة تفرغ أعقبت سنوات من العمل في جامعة كونكتكيوت. ورسَم شيء ما في صوته صورة رجل ينظر حوله على الدوام، باحثاً عما هو طريف وممتع.

وأسأله: هل كنت تقفز على قمطر مثلما يقفز روبن وليامز في الفيلم».

ويأتي الرد: «نعم، كنت أفعل ذلك لأساعد الطلاب على تعلم النظر إلى الأمور بطريقة مختلفة. فإذا كنت تقفز على القمطر في فصل دراسي فلا بد لك من أن تكون على يقين تام من أن لديك ما تقوله. وقد درست لصف دراسي من تحت قمطري تماماً حيث لايستطيع الطلاب مشاهدتي. وكلل ذلك بالتوفيق، على الرغم من أنه بعد حوالي ثلث الساعة آلمني ظهري.

ويخبرني بيكرنج بأنه الآن وهو في الثالثة والخمسين من عمره يفضل قصيدة «آكلو اللوتس» لتنيسون ذات القافية التي تدفع النعاس إلى الجفون على «فظاظة» ويتمان. ويصف نظام حياته اليومي المألوف: «إنني لا أعمل، فأنا جواب آفاق كبير، أجوب

«جوهر الأمر هو الخبرة». هذا هو ما يؤكده جيم كيلي، عامل الأسقف الذي تشمل قائمة مهامه: «أسقف الألواح الخشبية المتراكبة، الأسقف المعدنية، الأسقف المطاطية، الأسقف النحاسية، أسقف الورق المقطرن، وأسقف الحصى». وقد نبذ ويتمان نفسه العمل الشاق، واختار مهنة مكتبية وهو في السابعة عشرة من عمره.



أسمع أمريكا تغني..

أسمع أمريكا تغني، أسمع أغنيات عيد الميلاد المتنوعة،

أغنيات الميكانيكيين، كل يغني أغنيته على نحو ما ينبغي أن تكون مرحة وقوية.

النجار يغني أغنيته بينما يقيس لوحه أو عرقه الخشبي،

البناء يغني أغنيته بينما يتأهب للعمل أو ينتهي منه،

النوتيّ يتغنى بما يخصه في قاربه

والبحار يغني على ظهر المركب البخاري،

صانع الأحذية يغني وهو جالس إلى طاولته، وصانع القبعات يغني وهو واقف.

شـــوارع المدينـــــة، أو أمضي إلى الأدغـال، حـامــلا نظـارة مكبرة، وأعكف على معـرفــة كل شجـرة وزهــرة وحشرة، لكي أحتفي بها، وأسـاعـد الآخـرين على الاحتفـاء بها».

وهـو يتـوقع جملتـي التـاليـة فيـوافقني قـائلا: «نعم ذلك يبـدو كما لو كان من أقوال ويتمان».

وأسأل: «مـا النصيحـة التي تـوجهها لمن يـريدون العثـور على ويتمان؟».

ويرد بقـوله: «أن تتـذكروا أنـه جعل الشعر يحتفي بـالأشياء التي لاتعتبر عادة شعريـة، وأن تتمهلوا في ملاحظة العـالم من حولكم، وأن تـدركوا أن مـا هو عـادي ليس إلا شيئاً فذا».

وآتي على ذكر التقدير المتواضع الذي حصلت عليـه في دراسة اللغة الإنجليزية، فيقـول: «لقد حصلت بـدوري على تقـديـر متـواضـع، ولكنني لم أعــرف اليـأس ولا الاستسلام».

والأخذ بنصيحـة بيكرنـج أمر طـريف وممتع. وتعطى قـائمـة بالأشياء التي أراها وأنا واقف على درج داري الأمامي شعـوراً بمطلع قصيدة لويتمان. وبـدلا من قراءة صحيفة خلال انتظار أحد الناس، فإنني أثرثر مع الغـرباء. ونناقش مـوضوعـات، مثـل حفر الشـوارع والــزيـارات العـائليــة، وهـي موضوعات غير مهمـة لكنها تهم الجميع في الـوقت نفسه. وفي الغـد أجد نفسي على نضد مطعم مزدحم لتناول الوجبات الخفيفة. وبدلاً من تجاهل الأحاديث التي تدور حولي، أصغي، فيما تتنـاهى إلى سمعي عبارات مقتضبـة. وفي اعتقادي أن مثل هـذه اللحظـات تقـربني من والت ويتمان.

ويوضح لي باتش أدامز، المهرج الذي يبلغ التـاسعة والأربعين من العمـر، أن العثـور على ويتمان بالفعل يقتضي من العمل مـا يفوق ذلك بكثـيـر ـ ويحييني في داره الكـائنـة في أرلنجتـون بـولايـة فرجينيا ـ وهو رجل طويل القامة، حيث يبلغ طولـه ستة أقدام وأربع بـوصـات، ولـه شـارب كمقبض دراجة يرتفع إلى أعلى بزاوية قائمة، ويجمع شعره المسترسل في صورة ذيل حصان، ويـرتدي سترة بنية من القطيفة، وأحد جـوربيه أصفر والآخر بـرتقالي، وسرواله أخضر فضفـاض، ويوضـح لي عمليا أنـه يمكن جـذب هذا السروال إلى أعلى



في أحد مهرجانات الشوارع في بروكلين (إلى أسفل) وهي من نوعية المناسبات التي أحبها ويتمان، يبادر الأطفال إلى المعانقة.

كان هناك طفل ينطلق كل يوم..

كان هناك طفل ينطلق كل يوم

وأول شيء يتطلع إليه ويتلقاه بدهشة، أو إشفاق، أوحب أو رهبة، يدخل في إهابه (ويتوحد به).

ويغدو الشيء بضعة منه ليوم أو لبعض يوم... أو لسنوات عديدة

أو لدورات متطاولة من السنين.

حتى ليبلغ صدره في يُسْر، وهكذا يغدو بمثابة سروال قصير، ويضع على رأسه قبعة مربعة ذات جيب سحري يضم أنفه المستعار.

وقد أودع أدامز شهادة تخصصه في الطب في مكان ما في قبو داره جنباً إلى جنب مع اثني عشر ألف كتاب. ويقول في هذا الصدد: «إنني شديد الحماس للمرح والمتعة، وقد دلني والت على الطريق». وعلى الرغم من أنه قوي البنية، متينها، فإن صوته يجعلني أميل إلى الأمام لأسمع ما يقول.

ويتابع أدامز حديثه، تاركاً أولى كلماته تنداح بعيداً، كأنه ليس ثمة حاجة إلى المزيد: «ويتمان. كم من أولئك الكتاب ناقش المرح والمتعة؟» ويقول أخيراً: «كل شخص آخر يصف المشكلة من حيث أبعادها، أما ويتمان فهو لافتة من أضواء النيون تحمل الحلول. وأنا أحاول نثر غباره في كل مكان».

يرتدي أدامز زي المهرج، فيما نحن نمضي منطلقين جواً إلى مورجنتاون بغربي فيرجينيا. ويتجمع حوالي مائتي محترف للرعاية الصحية وهو من بينهم في قاعة اتحاد طلاب جامعة وست فرجينيا في إطار انعقاد فريق عمل لدراسة المسرح والمتعة. وفي إطار أحد نشاطات الفريق يجعلنا أدامز نجلس ونغمض عيوننا، ونجعل أجسامنا تلمس أربعة غرباء على الأقل، ثم نفكر في الأمور التي تجعلنا سعداء، ونتشبث بها بقدر الإمكان، ونهتف بها عاليا. وسرعان ما تتردد الأصوات في القاعة وكأنها قصائد ويتمان تلقى على الأسماع.

ويشبه جانب كبير من رسالة أدامز رسالة ويتمان: إن جسمك جميل، وأنت وحدك الذي يمكنك أن تقلل من شأنك. كن طلعة بدلاً من الميل إلى إصدار الأحكام. وعليك بتحدي الحكمة المتفق عليها. ثم يقول إن أعظم الأمور أهمية أن تمضي فيما يدعوه ويتمان بـ «الطريق المفتوح».

ويستطرد أدامز قائلاً: «هذا الطريق المفتوح يمتد أمام الجميع، فابتهج بالجانب الخاص بك منه. وامض وراء أحلامك، اعثر على طريقك وامض فيه قدماً».

ويبدأ أدامز في إلقاء قصيدة «أنشودة الطريق المفتوح» لويتمان: «على قدمي وبقلب نشوان أمضي في الطريق المفتوح / مترعا بالصحة، حراً والعالم يترامى أمامي/ الدرب البني

الطويل أمامي يمضي حسبما اختار».

ويغدو صوته همساً يجذبنا نحوه إلى حد الابتلاع: «أنا من الآن فصاعداً لا أطلب حسن الطالع، فأنا حسن الطالع مجسداً. ومن الآن فصاعداً لن أتذمر، لن أؤجل شيئاً لن أحتاج لشيء».

إن هذه اللحظة تمثل بالنسبة لي لحظة الاكتشاف. وأدرك أن كون المرء «ويتمانياً» لا يعني كونه شاعرياً، وإنما يعني أن تمضي قدما في طريقك، وأن تقدر ما تصادفه على امتداد الدرب.

ويكشف أدامز ما غاب عن قراءتي لويتمان. فسواء كنت تقرأ شعره في دخيلة نفسك أو بصوت عال فإن عليك أن تشارك، ذلك أنك لاتستطيع دخول هذا المجال كما لو كنت سائحاً. فقراءة ويتمان لا تشبه قراءة رواية، أو مشاهدة فيلم. وليس بمقدورك القعود على نحو سلبي بينما تمضي بك أحداث قصة سراعاً. وإنما الإيقاع والشعور ينبغي أن يأتيا منك ومن الشاعر معاً. أحضر آمالك وخيباتك ومخاوفك، فأنت جزء من الفن.

لقد انتهى بحثي من جوانب عديدة وعثرت على «الأوراق»، ذلك الديوان الشخصي للغاية، والشديد الزخم، كما عثرت كذلك على ويتمان. ما من أحد يستطيع القول أين ينتهي الإنسان وأين يبدأ الإبداع. فويتمان يحادثني في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى يصبح هو أنا، محدثاً الآخرين.

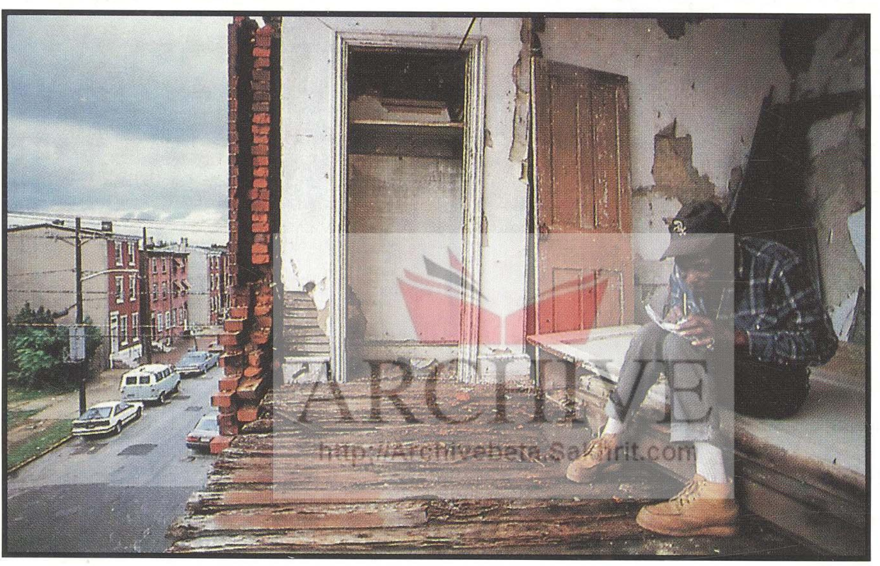
في بعض الأمسيات أقرأ شعر ويتمان خمس دقائق فقط، وحتى عندئذ يتركني مهتاج النفس، متقد المشاعر.

وعلى الرغم من أن قلة قليلة من الناس هي التي منحت «الأوراق» خمس دقائق من وقتها في خمسينات القرن الماضي، فإن والت كرس معظم وقته لكتابة قصائد جديدة، وواصل رحلات متعته في برودواي مضيفاً محطة توقف مسائية في قبو «بفاف» للجعة في برودواي إلى الشمال مباشرة من «بليكر» قرب ما يعرف الآن باسم «سوهو». وقد دأب أدباء نيويورك على اللقاء حول مائدة بفاف الممتدة، وهم يتجادلون ويرفعون عقائرهم بالغناء بينما الندل يقدمون الجعة والمقبلات. وغالباً ما تواصلت حتى الفجر السجالات الشعرية، التي تنافس الشعراء خلالها على الفوز بالتصفيق والهتاف.

كان ويتمان يجلس منزويا في الركن بهدوء، والقبعة على رأسه وقميصه مفتوح. وكان بعض رواد بفاف يعتبرونه عبقريا ــ والكثيرون منهم اقتدوا بإمرسون وكتبوا عنه مراجعات متوهجة بالدفء والحماس ـ كما كانوا يشجعونه على إلقاء قصائده التي لم



مثل ويتمان أمام المصور في العام 1869 وقد عجلت الحرب بتقدمه في العمر مع رفيقه بيتر دويل، وهو متمرد سابق وسائق لعربة ترولي في واشنطن. وإذ حل المرض بساحة الشاعر فقد اعتكف في كامدن بنيوجيرسي، حيث آوى أحد مقاره السابقة (في أسفل) المشردين إلى أن أصابه حريق في سبتمبر الماضي.



تنشر. وهكذا دأب والت على دخول حانات الطبقة العاملة ليكون مع الناس الذين اعتقد أنه يكتب لهم.

ويضم المبنى الذي كان يحتوي «بفاف» اليوم حانوتاً للمواد الغذائية. وأشرح لهم ما كان يتألق في القبو ذات يوم، غير أن مندوبي المبيعات لايبدون اكتراثاً ويقولون «أتريد شراء أي شيء» وينتهي حوارنا.

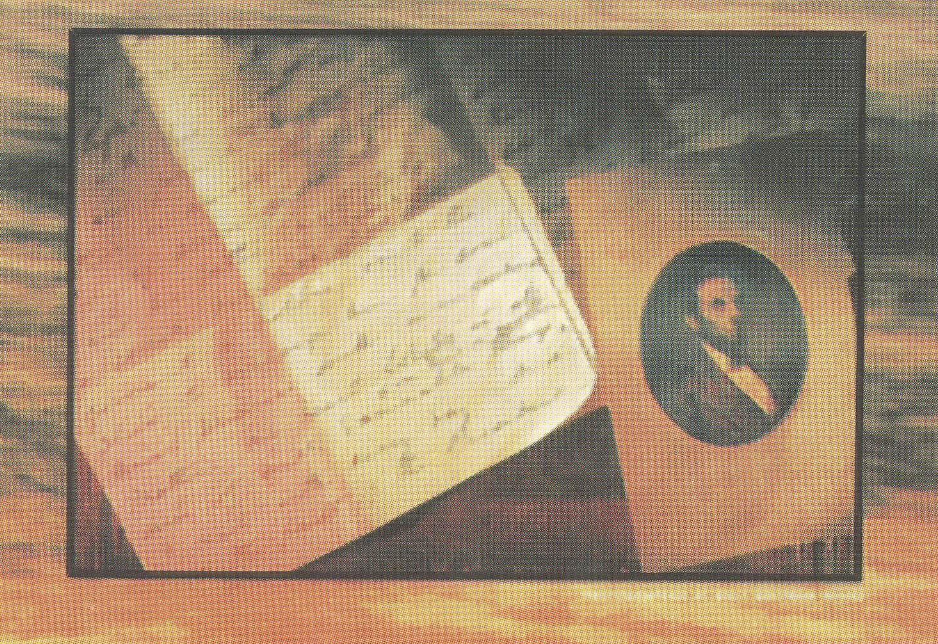
كان ويتمان يسير على امتداد برودواي في منتصف إحدى الليالي. غير بعيد عن «بفاف» عندما هتف فتية توزيع الصحف بعناوينها معلنين نبأ هجوم القوات الكونفدرالية على «فورت سمتر»، وهو الهجوم الذي استهل الحرب الأهلية الأمريكية، وإذ أدرك ويتمان أن ديمقراطيته الأمريكية الحبيبة قد واجهت خطراً قاتلاً،



البيت الأبيض في سنا القمر

.. البيت الأبيض لقصائد المستقبل، والأحلام والمآسي،
هناك في سنا البدر الناعم الوافر (الغطاء)ـ
الواجهة البديعة، وسط الأشجار، تحت سنا البدر المتألق الفياض،
مفعماً بالحقيقة ، مترعاً بالوهم
الأشجار المتنوعة بلا وريقات والصمت يلفها،
بجذوعها وفروعها التي لا حصر لها،
تحت النجوم والسماء ـ
بيت الأرض والجمال والليل.

البيت الأبيض يكسوه النعاس تحت رداء من جليد الصباح المبكر في قلب العاصمة الأمريكية، حيث أقام ويتمان خلال الحرب الأهلية الأمريكية، وإذ روّعه تمزق الأمة إلى أشلاء، مضى يزور المستشفيات في العاصمة مواسيا جرحى الجانبين ومخففاً عنهم. وقد كتب يقول: «لن تكون للحياة جاذبية بالنسبة لي إذا ما قُدر لهذه البلاد السقوط..»



عندما ازدهر آخر الليالك في الفناء الأمامي

على صدر الربيع، والأرض، وسط المدن

في قلب ممرات الأسيجة، وعَبْر الغابات العتيقة، حيث أطل الأقحوان من الأرض مؤخراً، مرقشاً الحطام الرمادي

وسط العشب في الحقول على جانبي الممرات، وعَبْر العشب المترامي بلا انتهاء.

عبر القمح الذهبي السنابل الذي نهضت كل حبة فيه شامخة في الحقول البنية القاتمة عبر نوار أشجار التفاح ذي البياض والحمرة الوردية في البساتين، حاملاً جثماناً إلى حيث مستقره الأخير في القبر.

كذلك يرحل تابوتٌ آناء الليل وأطراف النهار.

السرعة تسلب الخضرة ـ ونهر الهدسون. الوضوح قرب ألباني بنيويورك على الطريق الذي تحفه الحواجز والذي سلكه ركب جنازة لنكولن، الذي أقام ويتمان له نصباً يخلده في رسائله وتذكاراته (في الجزء المؤطر من الصورة). وكان لنكولن هو الملهم الديمقراطي الكبير للشاعر، وقد جعل اغتياله رؤية ويتمان المتألقة لأمريكا تصاب بالإعتام على نحو مطلق.



فقد عقد العزم على أن يشارك الأمة معاناتها، من خلال التخلي عن «اللحوم المثقلة بالدهن ووجبات العشاء المتأخرة» وكل المشروبات باستثناء الماء والحليب.

وفي ديسمبر 1862، أي بعد عشرين شهراً دموياً من اندلاع الحرب، قرأ ويتمان في الصحيفة أن جورج ويتمان ـ الذي كان ضابطاً في كتيبة نيويورك الحادية والخمسين ـــ قد جرح في فريدريكسبرج بولاية فرجينيا. وعلى الرغم من أن والت كان يشعر بالابتعاد عن عائلته ـ حيث قال يوماً: «أن يكون رجلٌ أخاً لك بحكم رابطة الدم لايجعله أخاً حقيقياً» ـ فإنه كان يشعر بالولاء دائماً لها، فانطلق على الفور للعثور على أخيه.

واقتفى أثره، فارتحل جنوباً انطلاقاً من العاصمة واشنطن حيث سافر والت بالسفينة والقطار ـــ ماضياً عبر المزارع والتلال الخفيضة والبلدات الصغيرة. وبين واشنطن والعاصمة الكونفيدرالية ريتشموند لاتقيم الطبيعة إلا حاجزاً واحداً كبيراً هو نهر راباهانوك. ومع اقترابنا من النهر توضح الأرض الفسيحة كيف فرضت الجغرافيا الاستراتيجية العسكرية التي تم اتباعها، فقد حاول جيش الاتحاد المضي عبر أسهل موضع للعبور عند

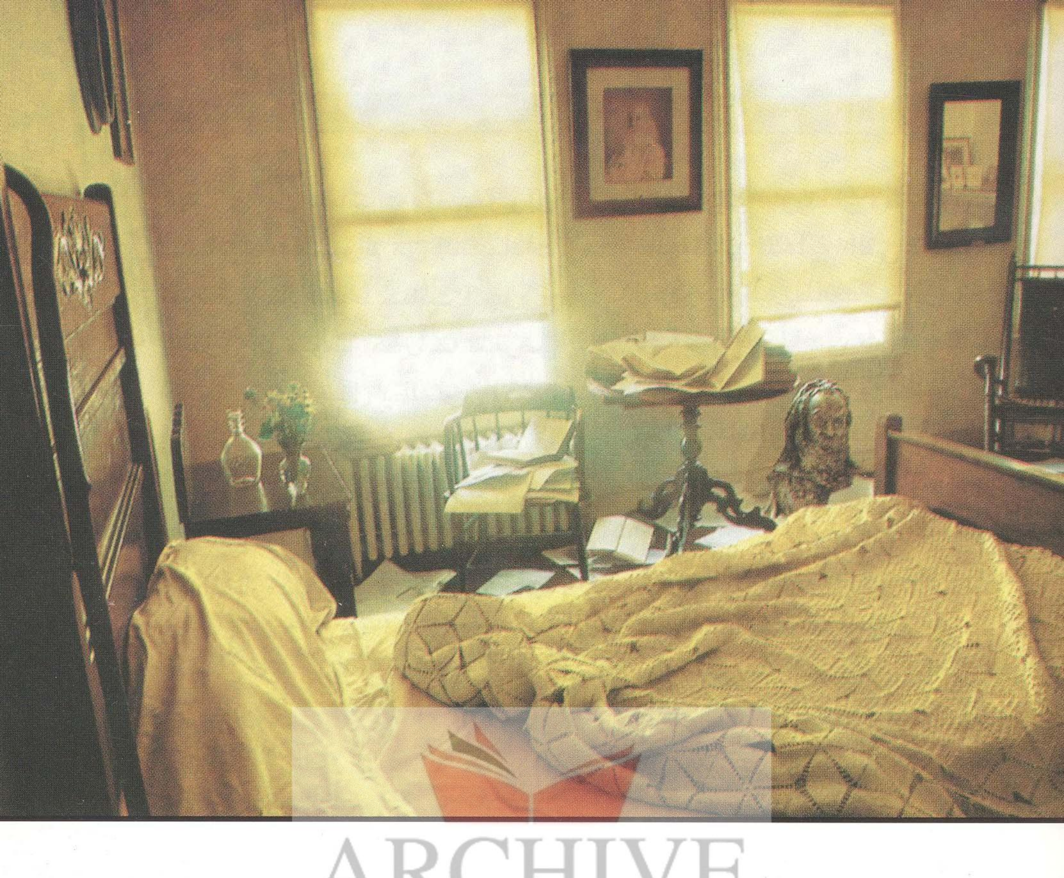
فريدريكسبرج.

أقام قادة قوات الاتحاد مقراً رئيسياً لقيادتهم في «تشاتهام هاوس» وهي مزرعة تطل على معبر فريدريكسبرج. وعندما وصل ويتمان عرف أن أخاه لم يصب إلا بجرح سطحي في وجنته. لكن والت شاهد نتائج قرار جنرال ميجور أمبروز بيرنسايد بهجوم رجاله صعوداً للمرتفعات على القوات الكونفدرالية المتمترسة وراء سور حجري.

ضمت «حفر المعركة» جثث ألف وثلاثمائة جندي اتحادي لقوا حتفهم في المعركة. وافترش آلاف الجرحى الجليد، وظل الكثير منهم خمسة أيام في العراء. أما سعداء الحظ فقد رقدوا على أوراق الصنوبر الإبرية. وكان الجراحون الذين عالجوا جراح الذراع والساق بالبتر مازالوا يعملون مناشيرهم. ولفتت أكوام من الأذرع والسيقان المبتورة، بجوار أشجار الكتلبة الممتدة، الأنظار إلى عيادة الجراحة التي أقاموها في الهواء الطلق.

واليوم، حتى في برد ديسمبر، تعد هذه المنطقة من المناطق المحببة لدى السياح، فهم يعجبون بأشجار الكتلبة، وبالمشهد الذي يتراءى للعيان عبر مروج تشاتهام

«لم يسبق لمثل هذا العجوز الجميل أن ظهر بين بني البشر».. تلك كانت ملاحظة أبداها أحد زوار كامدن حيث عمد ويتمان - وقد أقعدته الأزمات القلبية - إلى الترفيه عن العمال والشخصيات البارزة بإلقائه لأشعاره. وقد لفظ أنفاسه الأخيرة في سلام في عام 1892 في داره بشارع ميكل (إلى اليسار) وسط فيض لا نهاية له من الرسائل والمخطوطات والقصائد.



هاوس المجزوزة العشب، ثم ينطلقون على مهل إلى البلدة لشراء طلقات رصاص من طراز الحرب الأهلية لقاء خمسة وسبعين سنتاً للطلقة.

غير أن ما رآه ويتمان غيَّره للأبد. فقد صحب الجرحى إلى واشنطن، التي كانت مستشفياتها تضم من الرجال ما يتجاوز سكانها في العام 1850، واستأجر غرفة، وعثر على عمل لبعض الوقت ككاتب حكومي، يقوم في غماره بما تؤديه الآن آلات التصوير الاستنساخي. وبعد ذلك بعامين عثر على عمل ككاتب حكومي متفرغ، وتلقى نتيجة لذلك منحة مالية من المسؤولين الذين أعجبوا بشعره. وكتب ويتمان لأحد إخوانه يقول: «إنني أمضي بالأمور على مهل، فالقاعدة هي أن تأتي للعمل في التاسعة صباحاً وتنصرف في الرابعة بعد الظهر. ولكنني لا أحضر في التاسعة، ولا أبقى حتى الرابعة ليلاً عندما أريد ذلك».

كان بالغرفة التي استأجرها ويتمان فراش، ومائدة من خشب الصنوبر، وموقد معدني صغير. وكان يعدّ الشاي في إبريق صغير، ولديه وعاء عميق واحد وملعقة واحدة، ويتناول طعامه بعد أن يضعه على قطع من ورق بني، يحرقها عقب الأكل. وخلال ساعات فراغه دأب على زيارة مستشفيات الجيش. وغالباً ما كان الجنود الجرحى والمرضى

يرقدون على بطانيات متسخة وإلى جانبهم أكوام من الضمادات الملطخة بالدماء. كانت الجروح والقروح المفتوحة كثيراً ما تتعرض للتقيح، والرجال يطلقون الأنين والصراخ، وبعضهم يلقي النكات، دون أن يلاحظ أن الآخرين وهم فتية لايتجاوزون الخامسة عشرة من أعمارهم، كانوا يحتضرون.

سار ويتمان بين هؤلاء الرجال، كما عبر بنفسه، مثل: «جاموس بري هائل». كان يرتدي بدلة رمادية، ويعتمر قبعة مكسيكية عريضة الحافة، وقميصاً متسخاً، وفي طية صدر سترته زهرة أو عود أخضر، منتعلاً حذاء طويل الرقبة، مما يستخدم في الجيش، أعلاه من الجلد المغربي الأسود. وكان يتحدث في معظم الوقت، وفي بعض الأحيان طوال الليل. وقد كتب لأمه يقول: «إن الرجال جائعون وظامئون للاهتمام بهم، وهذا الاهتمام هو في بعض الأحيان الشيء الوحيد الذي يخفف مصابهم». وربما حققت صحبة ويتمان والمرح المنطلق منه ما قد يتجاوز ما حققه الأطباء للكثير من الجنود الذين كانوا يعانون الوحدة ويتوقون للعودة إلى بيوتهم.

لم يكن لويتمان وضع رسمي، فالهيئات الأهلية، التي تعلمت من التجربة البريطانية خلال حرب القرم، ساعدت على تلبية احتياجات العسكريين للتمريض. وكانت المتطوعات للعمل في إطارها من النساء العجائز والمتوسطات الأعمار، وكان ويتمان مثلهن معرضاً للإصابة بالتيفوئيد والسلّ والإسهال المزمن وغير ذلك من الأمراض، كما كانت المخاطر النفسية حقيقية، وقد بدأ ويتمان في المعاناة من ليالي الأرق، وفقدان الوعي «وآلام تعسة في الرأس» وعجز عن الكتابة، وازداد وزنه ثلاثين رطلاً.

قبل سنوات من تولي أبراهام لنكولن السلطة، عبر ويتمان عن اشتياقه إلى «الرئيس المخلِّص» «الآتي من» الغرب الحقيقي، الكوخ الخشبي، الرُحب المجتث الأعشاب، الغابات، السهوب. ثم ظهر لنكولن كأنما كان ظهوره تلبية لهذه الأمنية. ولم يقدر للرجلين اللقاء قط. غير أنه خلال الموسم المتقد في العاصمة كان ويتمان يقف عند ناصية جادة فيرمونت وإل ستريت فيما ينطلق لنكولن وبصحبته ما يتراوح بين خمسة وعشرين فارساً إلى ثلاثين فارساً

شاهري السيوف من البيت الأبيض إلى ثكنة الجنود حيث يقضي الرئيس الليل. وقد كتب ويتمان يقول: «لم يقدر لأي من الفنانين أو للوحات أن تلتقط التعبير العميق، وإن كان مراوغاً وغير مباشر، الذي يرتسم على محيًّا هذا الرجل. ثمة شيء آخر هناك، والحاجة ماسة إلى مصور وجوه عظيم من مصوري القرنين أو القرون الثلاثة الخالية». ومع ذلك فقد حاول ويتمان تصوير لنكولن بالكلمات من خلال قوله: «إن له وجها يشبه وجه مايكل أنجلو من أبناء إنديانا، وهو وجه بلغ من القبح حداً فظيعاً جعله يغدو جميلاً».

وأمضي ضارباً في شوارع واشنطن، باحثاً عن الدور التي أقام فيها ويتمان والمستشفيات التي عمل بها. مبنى واحد فقط لايزال قائماً هو الذي يضم الآن المتحف الوطني للفن الأمريكي ومعرض لوحات الوجوه الوطني. وحتى العام 1888 كان هذا المبنى هو مقر مكتب براءات الاختراعات، حيث كان بمقدور الجمهور إلقاء نظرة على نماذج الاختراعات المعروضة في صناديق زجاجية يصل طولها إلى اثني عشر قدماً. وقد أعجب ويتمان بأسلوب المبنى الكلاسيكي الجديد، الذي يشبه البارثينون في أثينا، وقد وصفه بأنه: «أكثر مباني واشنطن نبلاً».

خلال الحرب، كان الجنود الجرحى يصطفون على أرضيات المبنى الرخامية. وتبدو قاعة في الطابق الثالث تماماً على نحو ما رآها ويتمان. أعمدة رخامية وأقواس تمتد بطول السقف المترامي عبر 28قدماً. وفي هذه القاعة حضر ويتمان الحفل الراقص الثاني للنكولن في مستهل الفترة الرئاسية في 6مارس 1865. وكتب يقول: «الليلة، الحسناوات، العطور، عذوبة الكمان، البولكا، والفالس، ولكن عقب ذلك البتر، الوجه المزرق، الأنين، عين الاحتضار الزجاجية، الخرقة الملطخة، عفن الجروح والدم، والكثير من الأبناء الأثيرين لدى أمهاتهم وسط الغرباء».

ولو كان والت على قيد الحياة اليوم، فلربما ألقى نفسه مع أولئك المحتضرين «وسط الغرباء» في مؤسسات كتلك التي تعنى بمصابي الإيدز الأصوات: أجهزة التلفزيون، الصيحات، السعال، حفيف أغطية الفراش، الأصوات المنداحة. الروائح: البول، الدواء، السجائر. وفي غرف المرضى سنى الشمس، الساعات، قلامات الأظافر، الحلوى، الصور، البسكوت الهش، الألغاز التركيبية، علب الرقائق، الكتب، المحارم، الأحذية، غسول اليد، وأدلة التلفزيون.

الستائر تفصل الأسرة. وفي الدهليز

شباب كفوا عن الاكتراث بمظهرهم. رجلان يطلبان السجائر. الكثير من المرضى يرقدون في الفراش طوال اليوم، بعيون مفتوحة تحدق في سكون. وآخرون يشاهدون الأفلام طوال الليل. فرانكي، التي تذوي الحياة فيها، تغفو وقد تهدل رأسها على صدرها في مقعد متحرك قرب مكتب الممرضات، وهي ممسكة بدمية على شكل دب، وقد وضعت على رأسها قبعة بيسبول، محلاة بحجر الراين.

وبين أكثر الزُّوار انتظاماً متطوعون أحبوا أشخاصاً أودى بهم الإيدز. وعندما أسأل: «لماذا تظل مهتماً ومشاركاً» تتمثل الإجابة شبه الإجماعية في القول: «لست أدري».

وإذ يستبد بي الضيق بعد زيارة ليلية متأخرة، أجد نفسي أقوم بما كان يقوم به والت، حيث أسير وحيداً في الخارج، والتفت إلى النجوم «التي بلغت ذروة التألق، والسكون، والصمت المعبر، والقدرة الفائقة على منح العزاء».

بعد أن وضعت الحرب أوزارها، توقف ويتمان عن القيام بزياراته المنتظمة للمستشفيات. وقد شابهت نوبات أرقه وضيقه ما يُسمى الآن باضطراب ما بعد التأزم. كان في السادسة والأربعين من العمر ويبدو شيخاً أثقل العمر كاهله. وقد كتب يقول فيما بعد: «سوف أحاول الكتابة، وإن غدوت ضريراً، ضريراً، بسبب الدموع التي تذرفها عيناي».

في ذلك الوقت تقريبا كتب لورد ألفريد تنيسون الشاعر الإنجليزي المكلل بالغار الذي كان ويتمان يراسله: «يهجم فرسان فوج الخيالة الخفيفة/ وسيوفهم المشهرة تتألق/ تتألق وهي تتقلب في الهواء.../ متى يمكن لمجدهم أن ينحسر؟/ ياللهجوم الضاري الذي يشنونه!» وبالمقابل فإن ويتمان قال إن الحرب «في تسعمائة وتسعة وتسعين جزءاً منها ليست إلا إسهالاً.»، كما كتب يقول: «إن الحرب الحقيقية لن تشق طريقها أبداً إلى الكتب».

ولكي يقص ويتمان القصص الحقيقية التي تصور وحشية الحرب، اتجه إلى النثر وبصفة خاصة في كتابه «أيام نموذجية». ومن أمثلة ما كتبه قوله: «بعد المعارك التي دارت رحاها في

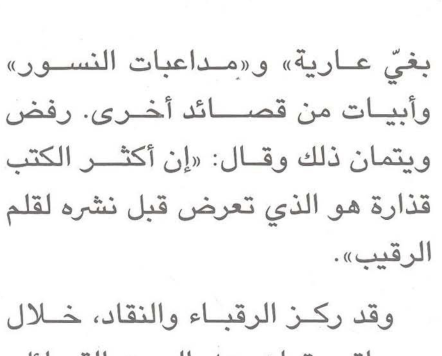
كولومبيا بولاية تنيسي، حيث أحبطنا ما يـزيـد على عشر هجمات ضـاريـة للمتمردين، خلفوا وراءهم عـدداً هائلاً مـن الجرحـى على الأرض، معظمهـم في مدى مدافعنا وبنادقنا، وعندما كان أي من هؤلاء الجرحى يحاول الابتعاد بأي شكل، وبصفة عامة عن طريق الزحف، كـان رجالنـا، دون استثناء، يـردونهم بـالرصاص ولم يتركـوا أحداً يـزحف مبتعداً عن موضعه»!!

وأضاف ويتمان قصائد جـديدة إلى «الأوراق»، ونقح القصائد القـديمة، وواصل الـدعايـة لنفسه دون شعـور بالحرج. وعنـدما حدد لـه موعـد لإلقاء قصيـدة في افتتـاح كليـة دارتموث في 1872، شبهه نـاقد مجهـول في إحدى الصحـف بهوميروس وشكسبير ولا شك أنك خمنت جليـة الأمـر، فقد كـان ويتمان نفسه هو الذي كتب هذا المقال.

وفي العـام 1873 تعـرض ويتمان، وهـو لم يتجـاوز من العمـر ثـلاثـة وخمسين عـامـاً لأزمـة قلبيـة ونقل إلى كـامدن في نيـوجيرسي، ليقيم مع أخيـه جورج وزوجته لويـزا. وقد عمل جورج ويتمان مفتشاً للأنابيب في شركة كامدن لـلأدوات والأنـابيب. وكـانت كـامـدن ضـاحية صنـاعية بفيـلادلفيا، ومقـراً لعـائلـة تحمل لقب ويتمان دون أن تربطهـا القرابـة بعائلـة الشـاعـر، وقد اشتهـر أعضـاؤها منـذ العـام 1842 بتصنيع شيكولاتـه ويتمانز سـامبلر. ولم يقدر لوالت أن يلتقي أي واحد منهم قط.

وخـلال السنـوات القلائل التـاليـة تعرض والت للمزيد من الأزمات القلبية، وشرع يعاني المتاعب أثناء السير، وغزت عظامـه التهابـات درنية مـؤلمة. وسعى للعلاج في منطقة «تيمبر كريك» القريبة. وهـذه المنطقـة، وهي خـور بحـري، تحتجب الآن وسط المنـازل والطـرق الـرئيسية، ولكنني عثـرت على الموضع الذي كـان ويتمان ينزع فيـه ملابسـه، ويغطي نفسـه بـالطمي، ويصـارع شجيرات البلوط والجوزيه. وقد تساءل ويتمان: «بعد أن استنفدت ما هو كامن في الأعمال، والسياسـة، والمرح، والحب، ومـا إلى ذلك ـ ووجـدت أنه مـامن شيء منهـا يرضى في نهايـة المطـاف أو يظل صامـداً على الدوام ـ مـا الذي يبقى؟». وهو يرد على هذا التساؤل بقوله: «تبقى الطبيعة».

والكتـابـات التي استغـرق ويتمان عمره في إنجازها لم تـدرّ عليه إلا بضعة آلاف قليلـة من الـدولارات. والمبيعـات المحدودة لـديوان «الأوراق» لم تستطع أن تنهي مشكلاتـه مع الرقـابـة. ففي العام 1882 أمره المدعي العام لبوسطن بحذف قصائد «امـرأة تنتظرني» و «إلى



بغيّ عارية» و«مداعبات النسور» وأبيات من قصائد أخرى. رفض ويتمان ذلك وقال: «إن أكثر الكتب قذارة هو الذي تعرض قبل نشره لقلم الرقيب».

وقد ركز الرقباء والنقاد، خلال حياة ويتمان، على البيت القائل: «أخرجت العريس من الفراش ومكثت فيه مع العروس» وغيره من الأبيات الموحية بأجواء العلاقة بين الجنسين. وقد كتبت إميلي دكنسون إلى إحدى صديقاتها تقول: «لم أقرأ كتابه قط، لكن قيل لي إنه متهتك». غير أن قصائد ويتمان ورسائله تشير إلى انجذاب حسِّي للرجال. وقد لقي هذا الجانب اهتماماً كبيراً من الباحثين، الأمر الذي عكس حقيقة كون كتابات ويتمان تربطها روابط حميمة بالناس، ويشعر القراء بأنهم يعرفونها حق المعرفة.

والواقع أن الاهتمام بنشاط ويتمان الجنسي يتسم بأنه اهتمام مكثف بشكل غير عادي. من الذي كان يحبه مايكل أنجلو أو مارك توين؟ إن قلة من الناس هي التي تعرف الرد على هذا السؤال أو تكترث به. ومع ذلك فإن حياة ويتمان الخاصة يمكن أن تثير التعصب الأعمى. وأمضي في طريقي إلى حانة

أوراق الزان تبدو صورتها متألقة في تيمبر كريك على صقال غدير من غدران نيوجيرسي طالما ارتاده ويتمان في مواسم الصيف الذاوية في أواخر عمره. وقد عاش الشاعر العجوز شعره فخاض في الطين، ورصد الحباحب. ورفع صوته بالأناشيد والأغنيات.

أنشودة نفسي

للطين أسلم نفسي كي تنمو من العشب الذي أحبه،

وإن أردتني من جديد فابحث عني تحت نعليك.

سيتعذر عليك أن تعرف هويتي أو معناي،

لكنني رغم ذلك سأحمل لك موفور العافية،

وأنقي دمك وأغذيه بالألياف.

إن أخفقت في البداية في إعادتي فواصل الانطلاق،

إذا لم تجدني في موضع فابحث في غيره،

ففي موضع ما سأتوقف انتظاراً لمقدمك.

على الحافة البحرية لضاحية كامدن، وهي حانة تشبه إلى حد كبير تلك الحانات التي كان ويتمان يرتادها، فهي معتمة في الظهيرة، مليئة برجال لاتربطهم التزامات ملحة. وفيما أهم بالمغادرة، يتوقف الساقي عن تلميع الكؤوس ويقول: «لست بسبيلك إلى القول بأن ويتمان شاذ. أليس كذلك؟ إنني أحب شعره، ولا أحب أن يقول الناس عنه إنه شاذ».

وفي عصر والت، جلب له الجدل حول الرقابة اهتماماً مست إليه الحاجة، وواصل النفاذ إلى صفوف الأدباء. وقد قال روبرت لويس ستيفنسون، بعد وقت قصير من إصدار روايته «جزيرة الكنز» إن ديوان «الأوراق» قد «قلب الدنيا في عيني رأساً على عقب». وقد قرأ فنسنت فان جوخ، الذي كان في ذلك الوقت يرسم لوحته «الكوارثية» وهي «الليل المرقش بالنجوم»: ترجمة فرنسية لـ «الأوراق» فأبلغ أخته بقوله إن ويتمان يرى: «عالماً من عشق شهواني متدفق صحة وقوة وصراحة ـ عالماً من صداقة وعمل تحت قوس السماء الهائل الذي تنيره النجوم. وهذا يدفعك للابتسام فكل ما فيه صريح ونقي».

لكن الناس الذين كان ويتمان يكتب لهم ـ الناس العاديين ـ لم يقرأوه. وكانت قصيدة «آه، يا قائدي، يا قائدي!» التي كتبها بعد مصرع لنكولن من القصائد القلائل التي قدر لها أن تنتشر انتشاراً شعبياً في حياته، حيث يقول فيها: «آه، يا قائدي! يا قائدي! رحلتنا الرهيبة انتهت/ والسفينة نجت من كل إعصار/ والجائزة التي سعينا وراءها نلناها». وهذه القصيدة هي إحدى قصيدتين اثنتين في ديوان «الأوراق» التزم فيهما الشاعر قافية موحدة. وبدلاً من أن يستمتع ويتمان بنجاحها اعتبرها قصيدة تقليدية أكثر مما ينبغي، وقال عنها: «إن الأسف ليوشك أن يعتريني لأنني نظمت هذه القصيدة».

وقد ظلت عينا ويتمان جذابتين، فما من عناء أو حنق يبدوان في الصور التي التقطت له في أواخر عمره، وبقي محافظاً على تفاؤله. وآخر بيت في «الأوراق» في إطار التنقيح النهائي لهذا الديوان يجيء فيه أن «أقوى الأغنيات وأعذبها

هي تلك التي لم نغنها بعد». وبينما كان جسمه يتهاوى ـ «القصور الغريب يرتمي فوقي مثل غطاء النعش» ـــ فقد زئيره لكن لم تغب عنه حكمته. إنه يتساءل: «هل تعلمت دروساً ممن أحبوك وأعجبوا بك فحسب؟ ألم يلقنك دروساً رائعة أولئك الذين رفضوك وناصبوك العداء؟»

وعلى الرغم من احتفاء ويتمان بالمساواة بين البشر، فإنه كان رجلاً ينتمي إلى عصره. فهو لم يدع قط إلى معاملة العبيد المحررين حديثاً معاملة المواطنين كاملي المواطنة. كما اعتقد طوال عمره أن شكل أمخاخنا يملي علينا شخصيتنا. وعندما مات في الثانية والسبعين من العمر في 1892 أرسل مخه إلى جمعية قياسات الجسم الإنساني في فيلادلفيا على أمل أن يكتشفوا هناك الخصائص التي جعلت منه إنساناً مميز

وأظهر التحليل الأولي أن مخ ويتمان أصغر من المتوسط، ثم شاءت المصادفات أن يسقط من يد أحد المساعدين العاملين في المعمل أرضاً، وما لبث أن ألقي به بعيداً.

وبحلول ثمانينات القرن الماضي، كان ويتمان قد أدرك أن ديوان «أوراق العشب» لن يقدر له أن يجتذب اهتمام الجماهير في حياته قط، فوضع ثقته في المستقبل، وقال إن الاختبار الحقيقي سيحل في غضون قرن من الزمان.

ولقد انقضى ذلك القرن. وكان تأثير ويتمان فذاً، ويعدُّ شخصه، الواثق من ذاته، رفيق المهملين والمتجاهلين، والمتغني بالعذوبة والرقة والإنسانية، والداعي إلى المساواة وعاشق الطبيعة ـ يعدُّ جزءاً من المشهد القومي الأمريكي. ويوضح روجيه اسيلينو، الأستاذ بجامعة السوربون ومؤلف كتاب «تطور والت ويتمان» فيما نحن جالسان في مقهى على الضفة اليسرى للسين في باريس« أنه أكثر أهمية مما يتصور معظم الأمريكيين. والطلاب اليوم يرون فيه رمزاً يمكنهم أن يقرأوا فيه ما يحتاجون إليه: المساواة للنساء، التحرر الجنسي، حرية التعبير».

غير أن ويتمان أراد أن يكون ديوانه في الجيوب الخلفية لسراويلنا، وعلى الطاولات الصغيرة بجانب أسرتنا. ومن الواضح أنه لم يكلل بالتوفيق في مسعاه للوصول إلى هذا الهدف.

إن الخسارة هي خسارتنا. اخرج واقرأ بصوت عال، فالمغامرة تنتظرك. وقد تجد أيضاً جزءاً مفتقداً من ذلك لم تكن تعرفه.



سيفيريس

تأليف : جـــورج سيفيريس

تـــرجمة:د. نعيم عطيـــة

في سبتمبر عام 1971 مات في أثينا شاعر اليونان الكبير جورج سيفيريس (المولود في أزمير عام1900). وطوال ما يقرب من خمسين عاماً، أسهم سيفيريس إسهاماً كبيراً في الأدب اليوناني المعاصر كشاعر أصيل وكاتب ومترجم. وكان ديوانه «نقطة تحول» الصادر عام 1931 نقطة تحول فعلية في الشعر اليوناني الحديث، إذ أرسى اتجاهاً جديداً بعد كافافيس.

وقد استطاع سيفيريس الحاصل على جائزة نوبل في الآداب عام 1963 أن يخط اسمه في تاريخ الشعر اليوناني الحديث، بل وأن يعدل مساره وأن يلقى إعجاب شباب حذا حذوه، وتألف بذلك ما يسمى في الشعر اليوناني الحديث «بالسيفيرية».

وقد خلص سيفيريس إلى أن الشعر يجب أن تتوافر له المقومات الآتية:

أولاً: الحس التراجيدي.

ثانياً: المشهد الطبيعي.

ثالثاً: التكثيف والتخلي عن الزخارف.

رابعاً: الإيحاء دون المباشرة.

خامساً: خلط اليومي بالمجازي.

وأخيراً، وليس آخراً، القضية، أو بعبارة أخرى السياسة مصعَّدة إلى مصاف الشعر. والسياسة في هذا المقام هي سياسة النظر البعيد، سياسة المستقبل والغاية، لا سياسة

العنوان الأصلي للمقال:
ترجمة عن اليونانية الحديثة من الأعمال الشعرية الكاملة لسفيريس.

الظروف والأهواء المتقلبة، وهو ما يوصل الشاعر في خاتمة المطاف إلى مواجهة الإنسان المعاصر من خلال مواقف محلية وقومية وعالمية.

ومهما كانت العلاقة التي تربط «السيفيرية» بآداب بلاد أخرى عريقة، فقد راع شعراءها ضحالة الحاضر فيمموا شطر الماضي في قصائدهم يبحثون عن ماض مطمور في النسيان.

وقد راح العالم القديم يشغل خيال السيفيريين على الدوام. ويبدو هذا الانشغال طبيعياً في بلد مثل اليونان، عامر ببقايا من حضارة قديمة. وفي كل مكان تقفز إلى العين تذكارات، تشحذ العقل وتلهب الخيال. إن الشاعر اليوناني الذي يترسَّم خطى الأساطير الكلاسيكية، كي يبني النبض الدرامي في قصائده، يتمتع بميزة تفوق ما يتمتع به معاصروه من الشعراء في إنجلترا أو في أمريكا. فهو يستطيع أن يستحضر أشخاصاً ومواقف ذات نبرات أسطورية دون خشية من أن يكون ما يفعله مجرد تصنُّعٍ لفظي، أو أن يفرض آلهة وأبطالاً على خلفية متأبية، كأن يصور تريزياس على نهر التايمز أو بروميثيوس في بنسلفانيا.

ومن أسرار الصنعة التي أتت بها السيفيرية أنها تقدم مشهداً يجمع بين الواقعية والرمزية، يُمهدُ به قبل أن يسمح لأية شخصية أسطورية بأن تظهر على مسرحها، أو بعبارة أخرى فإنها قبل أن تحاول الارتقاء بقارئها إلى مستوى الأسطورة تقدم له تقديماً مقنعاً الحقيقة الحاضرة التي تؤكد الأسطورة وتثبت دعائمها، فلا تبدو وقد وفدت من ماض سحيق غريب، بل تبدو كحقيقة حاضرة أو على الأقل كحقيقة لم تفقد يقينها على مَرّ التاريخ. وبهذه الطريقة تُبْعَثُ الأسطورة إلى الحياة، ويتلاقى العالم القديم بالعالم الجديد في مجاز لا افتعال فيه. وضياع الإحساس بفارق الزمن محكم للغاية عند السيفيرين، فقد اتحد الزمنان القديم والمعاصر، والتحمت الشخوص والأحداث، فتجلت العبرة الإنسانية التي لايتطرق إليها زوال. وعلى سبيل المثال فإن الرحالة الحديث يشارك أوديسيوس قدره. إن الأرَض المقفرة الجدباء المكرورة والبحر الساكن المستفز اللذين نلتقي بهما مرات لدى السيفيريين رمزان لرحلة أوديسيوس المحبطة وإخفاقه في بلوغ جنته الأرضية التي تاق إليها، وقدره هو قدر كل جواب باحث عن وفاء لمطلب روحه الذي لايبدو أنه قادر على بلوغه. إن إخفاقات الملاح الهائم على وجهه أبدية، وهو ما يعبِّر عنه سيفيريس وأتباعه في كثير من قصائدهم.

وفي أحد تعليقات سيفيريس على دور الشخصيات الأسطورية في شعره يقول: إن الناس الذين يتأرجح في قلوبهم عدم الاستقرار، والتوق إلى الترحال والنضال، مهما اختلفوا وتنوعوا في أوصاف العظمة والقيمة، يتحركون على الدوام بين الغيلاز

ذاتها مدفوعين بالتوق ذاته. ولذلك احتفظ سيفيريس وأصحابه بالرموز والأسماء التي جلبتها إلينا الأسطورة، مدركين في الوقت ذاته أن الأوضاع المتغيرة في عالمنا هي مع ذلك الشروط التي لابديل عنها متى سعينا إلى التعبير الأدبي.

وهكذا فإن ميثولوجيا العالم القديم تلعب دوراً حاسماً في السيفيرية، ولكن سيكون من الخطأ أن ننظر إلى هذا المصدر بمعزل عن المصادر الأخرى في عطائها الشعري، ذلك لأن الخيوط المتنوعة التي يتألف منها التراث اليوناني، من موروثات شعبية، ونصوص أدبية وأساطير هي خيوط مغزولة بتماسك وإحكام في أعمال السيفيريين، فيحس المرء إزاءها بماضي اليونان كله ماثلاً أمامه. وتحتوي قصائد السيفيريين الناضجة من الإيقاعات عاليها وخفيضها ما يبلغ في بعض الأحيان حداً من الرفاهة يجعل من الصعب على الأذن غير اليونانية أن تلتقطها، وعلى الأخص متى كان عليها أن تتلقى هذه الأشعار بلغة غير لغة النص الأصلية. ولكن حتى عندما تلتقط الأذن ذلك الصوت الغني بثروات التراث والمدرب على أفضل ما خلفته الأجيال السابقة من أشعار، فإن المرء ليدرك أن ذلك الصوت ينتمي انتماء قوياً إلى العصر الحاضر. وليس الماضي في قصائد السيفيريين إلا وسيلة لتشكيل صورة للحاضر وإلقاء الضوء عليه. وإذا كانت هذه الصورة تبدو مثقلة بالأشجان، فهذا دليل على صدق الصورة الشعرية وإن السيفيرية لتدرك قوى الخراب التي حاصرت الروح اليونانية والصعاب التي حاقت بها، ولكنها أيضاً شديدة الإيمان بأن العمل الشعري يجب أن يمضي متشبثاً بهذه الروح يشد من أزرها ويتقوى هو ذاته بها.

ولئن كان السيفيريون قد تمسكوا بيونانيتهم، ولم يتركوا أنفسهم ينجرفون إلى ما انجرف إليه الشعراء الإنجليز والأمريكيون في أعقاب الحرب العالمية الأولى، أي إلى ما يسميه تلامذة سيفيريس «بالإحساس بالأرض الخراب» فإنهم ولاشك قد تأثروا أيضاً ببعض الشعراء الأجانب، فقد تأثر سيفيريس نفسه في مرحلته الأولى بالتجارب الأسلوبية والرمزية لمعاصريه من الشعراء الفرنسيون، وقد اتجه في قصائده الأولى إلى تحقيق شعر «خالص» على طريقة بول فاليري وجول لافورج. على أنه بظهور قصيدة سيفيريس الطويلة «أسطورة التاريخ» عام 1935 بدا

تحول واضح في عطائه الشعري يُعزى من ناحية إلى تحمسه لشعر إليوت وباوند في بواكير الثلاثينات، ومن ناحية أخرى إلى نوع من التطهُّر الذاتي من النمط الأسلوبي، وهو ما كان قد بدأ يتجلى منذ ديوانه «خزان المياه» عام 1932. وبديوانه «أسطورة التاريخ» تخلى سيفيريس عن الشكليات الأسلوبية التي اصطبغت بها قصائده الأولى، وذلك من أجل تعبير أكثر تحرراً وطبيعية، وهو ما اتصفت به قصائده الناضجة كلها. ونجد فيها أسلوباً مكثفاً ومحكماً، لايتحلى بزخارف ومحسنات لفظية، مكتفياً بألوان محدودة وخيال قليل. وفي هذه القصائد الناضجة يحاول سيفيريس أن يجمع بين أسلوب «الحديث اليومي» وبين الأشكال والإيقاعات التقليدية على نحو يحقق كثافة وإيجابية في النص الشعري.

مختارات من شعر سيفيريس

هروب

لم يكن حبنا سوى هذا: يغادرنا ثم يعود إلينا جالباً جفناً نائي البعاد خفيضاً، ابتسامة رخامية في عشب الصباح ضائعة، محارة غريبة، حاولت أرواحنا بإصرار فضَّ أسرارها.

لم يكن حبنا سوى هذا: في صمت، يتسلل بين الأشياء المحيطة بنا ويفسر لماذا نأبى، بكل هذا الحماس، أن نموت.

وإذا كان كل منا قد أحاط بخصر الآخر، وتعانقنا بكل ما أوتينا من قوة وخلطنا أنفاسنا بأنفاس ذلك الآخر... وكنا قد أغمضنا عيوننا، فلم يكن ذلك سوى هذا: مجرد التوق العميق إلى التماسك، ونحن نواصل الهروب.

الغراب

في ذكرى إدجار آلان بو

سنوات مثل أجنحة. ما الذي يذكره الغراب ساكن الحراك؟ ما الذي يذكره عند جذور الشجر؟ كانت يداك في لون تفاحة على أهبة السقوط. وذاك الصوت يعود ويعود خفيضاً من جديد.

أولئك الذين يسافرون مبحرين يراقبون الشراع والنجوم. يسمعون الريح، ويسمعون البحر الآخر فيما وراء الريح، قريباً منهم مثلما في محارة مصمتة. لايسمعون شيئاً سواه، ولايبحثون بين أشباح السرو، عن درهم، عن وجه ضائع، ولايتساءلون إذ يرون غراباً على غصن جاف ما الذي يذكره الغراب. إنه يجثم بلا حراك فوق ساعات حياتي، مثل روح تمثال مطموس العينين، ضرير. وقد تجمع بأعماق ذلك الطائر حشد من الناس كبير، آلاف من البشر المنسيين، تجاعيد ممحوة، ومعانقات تهدمت، وضحكات لاتكتمل، وأعمال محجور عليها، ومحطات في الصمت غارقة ونوم عميق من رذاذ مطر خفيف مذَّهب.

إنه لايحرك ساكناً. يحملق في ساعاتي. ما الذي يذكره؟ بأعماق أولئك البشر

المختفين بداخله جراح كثيرة، وعواطف موقوفة تنتظر البعث، ورغبات متواضعة التصقت بتراب الأرض. أطفال قتلى ونساء هدها التعب عند الفجر.

هل ناء الغصن الجاف بحمله، هل ناءت بحمله جذور الشجرة التي علاها الاصفرار، وكواهل أناس آخرين، غاصت في الأرض كياناتهم الغريبة، دون أن تجرؤ على المساس حتى بقطرة ماء؟ ترى، هل ثقل الحمل في موضع آخر؟

كان ليديك ثقل مثلما ليدين تحت الماء في كهوف البحر، ثقل خفيف بلا عناء ثقل الحركة التي نزيح بها البحر متجهين صوب الجزر، صوب الأفق.. ثقل الحركة التي نأتيها أحياناً لنطرد عنّا فكرة شوهاء... ثقل الحقل ثقل أعقاب المطر.

ما الذي تذكره الشعلة السوداء على خلفية من سماء رمادية، محصورة بين الإنسان وذكرى الإنسان، بين الجرح واليد التي سدّدت للجرح طعنة سوداء؟

أظلم الحقل، وقد رشف الأمطار. سكن الهواء، وما عادت تكفي الأنفاس بداخلي، من ذا الذي يقوى الآن على تحريكه؟ وفي خضم الذكريات افتقدنا صدراً مختلجاً بين ظلال تكافح كي تصبح من جديد، رجالاً ونساء.

(ثلاث سنوات)

الملاك
انتظرناه مترقبين، ثلاث سنوات،
محدقين في أشجار الصنوبر القريبة على الشطآن،
شاخصين إلى النجوم
خالطين بين سكين المحراث وسيف السفين.
كنا نبحث عن البذرة الأولى،
كي تعود المأساة القديمة فتبدا من جديد.
وفي آخرالنهار عدنا من رحلتنا متعبين،
أعضاؤنا عاجزة، وأفواهنا خرائب
من طعم الملح والصدأ،
وعندما استيقظنا، رحلنا نحو الغرب، غرباء
غارقين في ضباب من ريش ناصع البياض،
ريش البجع الذي كان يثخننا بالجراح.
في ليالي الشتاء، كانت ريح الشرق العاتية تذهب بعقولنا.
وفي الأصياف، كنا نضيع في وعثاء نهار
غير قادر أن يلفظ أنفاسه الأخيرة.
وأحضرنا معنا
هذه النقوش من فن متواضع.

(استيقظت وبين يديَّ هذا الرأس الرخامي)

استيقظت وبين يديَّ هذا الرأس الرخامي
الذي لا أعرف أين أضعه، وقد أضنى مرفقي،
كان يغرق في الحلم بينما كنت استيقظ أنا من الحلم
وهكذا اقترنت بحياته وأضحى
من الصعب علينا أن نفترق
أنظر في العينين اللتين ليستا مغمضتين ولا مفتوحتين،
وأتحدث إلى الفم الذي يحاول
على الدوام أن يتكلم، وأمسك بالخدين اللذين برزا عن الجلد
ولا أستطيع أن أفعل أكثر من ذلك
لقد اختفت منى يداي، وهاهما تعودان إليَّ مبتورتين.

(وإذا أرادتْ الروح)

وإذا أرادت الروح
أن تعرف نفسها
فلتنظر
إلى روح مثلها،
وفي المرآة رأينا العدو والغريب.
كان الرفاق صبياناً طيبين.
ما كانوا يصرخون من القيظ، ولا من العطش، ولا حتى
من البرد يشكون.
كانوا مثل الموج، والشجر الذي يتقبل الريح والمطر،
يتقبل الليل
والشمس، دون أن يتغير مثل ما يلحقه التغيير.
كانوا صبياناً طيبين،
تصبب عرقهم أياماً طوالاً، وهم يجدفون خفيضي النظرات
ويتنفسون في رتابة، واصطبغت جلودهم المطواعة بحمرة
دمائهم.
لقد غنوا مرة، خفيضي النظرات
كان ذلك عندما مررنا بالجزيرة المهجورة ذات أشجار التين البرية.
وكنا إلى الغرب متجهين، إلى ما وراء أرض الكلاب النابحة.
قالوا إن الروح بالروح تعرف. هذا ما قالوه
وراحت المجاديف تضرب لجة البحر الذهبية
وعند الغروب
مررنا بأكثر من برزخ، وبأكثر من جزيرة
البحر يقود إلى بحر آخر، حيتان تلو حيتان، ونوارس تلو نوارس ـ
في بعض الأحيان، بكت نساء تعسات،
على أبنائهن المفقودين كن يذرفون الدموع.
وآخرون اندفعوا عن الأسكندر الأكبر يبحثون،

وعن أمجاد مـدفـونـة في أعماق آسيا.

رسـونا على شطـآن بعطـور الليل معبقة،

يشدو فيها الطير، وميـاهها تطبع على اليـدين ذكـريـات نشـوة كبرى وسعادة

ولكن الرحلة لم تكتمل.

تـوحـدت أرواحهم بـالمجـاديف، ومساندها،

بالوجه الجهم لمقدم السفين

بالشق الذي تحدثه الدفة في اللجة

بأديم الماء الـذي ارتعش عليـه خيالهم.

مات الرفاق تباعاً،

بعيون خفيضة. مجاديفهم

تشير إلى مكان رقادهم على الشط.

والآن لا أحـد يـذكـرهم. الـرحمة والعدل.

(الآن وأنت على أهبة الاستعداد)

الآن، وأنت على أهبـة الرحيل، خـذ معك الصبي،

الصبي الـذي رأى تحت شجـر الدلب ومضة الضياء

ذات يوم، عنـدما دوى النفير، ولمع السلاح،

والجياد، متصببة العرق، تلمست مبللة الخطام

ممدوة الرقاب، أديم المياه الخضراء في الأحواض.

أشجار الزيتون وقد علتها تجاعيد الآباء

الصخـور ذات الحكمـة، حكمـة الآباء

ودمـاء السفين في التراب نـابضـة بالحياة

هذه فرحة حيوية، ونموذج ثري

***

الآن، وأنت على أهبة الـرحيل، الآن وقد أشرق الفجر،

فجر يـوم الحساب، الآن ولا أحـد يدري

منذا الذي يُقْتَلُ، وكيف يموت

خـذ معك الصبي الـذي رأى الوميض

تحت أوراق شجر الدلب

وعلمـه كيف يـدرس أحـوال الشجر.

(حزين أنا)

حزين أنا.

تركت نهراً عريضاً ينساب من بين أصابعي، دون أن

أشرب منه قطرة.

هـا أنا غـارق في الحجر، ومـا من رفيق في التربة الحمراء

سوى شجرة سرو صغيرة.

كل مـا أحببت ضـاع مع البيـوت التي كانت جديدة في الصيف

الماضي.
ومع قدوم الريح في الخريف انهارت دعائمها.
الظلال تحت أشجار السرو أضحت ضيقة،
والنسمات التي تهب لم تعد تنعشنا،
ومن حولنا البسيطة كلها تمضي إلى الجبال صاعدة،
ونحن يثقل كواهلنا الأصدقاء الذين ما عادوا يعرفون كيف
يموتون.

(نحن الذين خرجنا)

نحن الذين لهذا السفر الطويل خرجنا،
علقت أنظارنا
بالتماثيل المحطمة ونسينا أنفسنا.
لاتفقد الحياة بهذه السهولة، وللموت في مساراته عدالة
خاصة، وسبل مجهولة.
ومادمنا نموت واقفين، وفي الحجر نصير أخوة، توجد
بيننا صلابة الصخر والطينة الرخوة، فقد أفلت الموتى القدامى
من الحصار.
بُعثوا أحياء من جديد.
ومضوا يبتسمون في صمت غريب.

(هنا تنتهي الأعمال)

هنا، تنتهي أعمال البحر، أعمال الحب.
أولئك الذين سيحيون يوماً هنا حيث انتهينا ـ
لو حدث أن جلل الحزن ذاكرتهم بالسواد
وفاض ـ
علهم لاينسوننا، نحن الأرواح الضعيفة الراقدة بين الحشائش،
دعهم يديرون رؤوس الضحايا نحو الظلمة الحالكة:
فنحن الذين لم نكن نملك شيئاً سنعلمهم، سنعلمهم السكينة.

ملك أسينه

بحثنا طوال الصباح حول القلعة، بادئين من الجانب الظليل، حيث البحر أخضر بلا بريق كأنه صدر طاووس مذبوح ـ تلقانا مثل زمن لامنفذ فيه. عروق من الصخر انحدرت من حالق. عروق ملتوية، عارية، متشعبة، تتوهج بالحياة عندما تلمس المياه، بينما تتابعها العين، جاهدة أن تلفت من وعثاء كتل الصخر، خائرة القوى دوماً. في الجانب المشرق شط رحب منير. وعلى الحوائط الشامخة ينثر الضوء من لونه لآلئ. ما من شيء حيّ هناك، حتى الحمائم البرية رحلت، وملك أسينه الذي نحاول العثور عليه منذ سنين، غير معروف، حتى هوميروس لم يذكره في الإلياذة إلا بكلمة غير مؤكدة بدورها، مثل قناع الدفن الذهبي الذي اصطدمت به لمستك، أتذكر الصوت؟ أجوف في النور،

مثل صوت اصطدامك، وأنت تحفر في التربة، بجرة عجفاء. مثلما يحدث في البحر من صوت مجاديفنا.

ملك أسينه تحت القناع خواء

هو معنا في كل مكان، معنا في كل مكان، يحمل اسماً: «الأسيني... الأسيني» وأبناؤه تماثيل، ورغباته خفقات طيور، والريح تسرح في فجوات أفكاره، وسفنه راسية في ميناء اندثر: تحت القناع خواء.

المقوستين وراء العينين الواسعتين والشفتين والخصلات المعقوصة المحفورة على القناع الذهبي لوجودنا، بقعة سوداء جوابة مثل سمكة، في سكون الفجر تشق العباب:

في كل مكان معنا خواء

الطائر الذي طار في الشتاء الماضي مكسور الجناح، مبتعداً عن موطئ الحياة

المرأة الشابة التي رحلت كي تلهو بأنياب الصيف

الروح التي نقبت العالم السفلي مولولة

البلد العامر بالآثار القديمة وبالأسى المعاصر -

البلد الذي يشبه ورقة من شجرة سروٍ ألقت بها حمم الشمس بعيداً.

ويتمهل الشاعر. يتأمل الأحجار، ويتساءل: هل يوجد حقاً،

بين هذه الأطلال، بين هذه الخطوط والحواف، بين هذه النقاط والتعرجات والحفر، هل يوجد حقاً،

هناك، حيث يلتقي المرء في الدروب بالرياح والخرائب والمطر، هل يوجد أولئك الذين انمحوا على نحو غريب من حياتنا، أولئك الذين لم يبق منهم في لانهائية البحر المترامي سوى ظلال أمواج وأفكار. هل يوجد من وجوههم إيماءة ومن حنانهم بادرة؟

أم لعله لم يبق سوى عبء الحنين إلى وجود له قيمة، بدلا من حياة نحياها الآن بلا وزن، منكسي الرؤوس، مثل صفصافة شعثاء الأغصان مكومة في ظلال يأس مقيم.

بينما يجلب السيل الأصفر في انحداره البطيء جذوراً مقتلعة من الطين، فبدت صورة نحتها حكم بالمرارة المؤبدة،

وشكلا رخامياً، ظل في أعماق الشاعر مبهماً؟

يا لابس الدروع، الشمس تنهض وقد حميت للقتال، ومن أغوار الكهف، اندفع خفاش مذعور، ارتطم بالضياء مثلما يرتطم بالدرع رمح، وهتفنا:

«الأسيني... الأسيني»

أيكون هذا ملك أسينه الذي نبحث عنه بكل حرص في هذه القلعة القديمة، وقد لَمَسَتْ أصابعنا بعض الأحيان على الأحجار لمسته.

قصائد عن مصر

للشاعر أولاف منسبرج

ترجمة وتقديم: د. عبدالغفار مكاوي

تقديم:

هذه مجموعة من القصائد التي كتبها الشاعر أثناء رحلة إلى مصر استمرت ثلاثة أسابيع، وأرسل إليّ نصوصها الأصلية التي جعل عنوانها «من طمي النيل» وهي ماثلة للطبع مع غيرها من القصائد التي نظمها خلال رحلاته إلى جهات العالم الأربع.. وقد نشرت ترجمتها الإنجليزية سنة 1991 في كتب «فورست» بلندن في ديوان بعنوان «أخْطُ خطى إنسان في هذا العالم».(*) والشاعر المولود عام 1938 في «جلاديفتس» بمنطقة سيلزيا هو رئيس اتحاد الكتاب في برلين منذ سنة 1989، ورئيس التحرير المشارك لمجلة «الاستطيقا والتواصل» التي تصدر في فرانكفورت، وكاتب حر يدعو في محاضراته وكتاباته إلى السلام والأخوة العالمية والوقوف في صف الفقراء والمضطهدين، وتحقيق الحلم القديم بوطن إنساني يلغي كلمة الحرب من قاموسه ويحيا أخيرا في ظل العدالة والحرية والتقدم والسعادة للجميع.. وإذا كانت هذه القصائد لا تخلو من التعاطف مع مصر والمصريين والمشاركة في آلامهم الحاضرة، فهي لا تخلو كذلك من بعض الأفكار المسبقة والأحكام المتحيزة الكامنة في نظرة الاستعلاء والتمركز الأوروبي حول الذات منذ أرسطو حتى هيجل والمتعصبين في وقتنا الحاضر، ولم يستطع الشاعر ــ للأسف ــ أن يتجاوزها ويتخلص منها على الرغم من آرائه المتحررة وتمرده على كل أشكال التعصب والتسلط والتحيز والقهر... (راجع المقال المفصل عنه لكاتب السطور في مجلة «البيان» ، الكويت، سبتمبر 1994، العدد 294 ـ من صفحة 87 إلى صفحة 100 بعنوان «من طمي النيل»).

(*) Step Human into this world. Travel Poems by Olav Munzberg.

Translated From the German by Mitch Cohen and Ingrid Stoll. London & Boston, Forest Books 1991 - 125 P.

«تمثالا ممنون»
(لأمينوفيس الثالث)

أن تنظر في عين الشمس المشرقة
معناه أن تدير ظهرك للشمس الغاربة
أن تنظر في اتجاه الشرق
معناه أن تتوقع كل شيء من الفجر
ولا تنتظر أي شيء من الأصيل
وإذا كانا يجلسان هكذا منتصبي القامة
فهما في الواقع في الذروة دوما والسمت
ويتساوى لديهما أن يكون الوقت نهارا
أو ليلا
وصباحا أو مساء
عندما تميل الشمس للوداع
وتقدم البنات المصريات
بملابسهن الصفراء بلون الليمون
وأنوفهن المحشوة بالزكام
دمى بخمسين قرشا للواحدة.

***

التمثال الضخم المنحوت أمامي
من كتلة حجر جيري واحد
بارتفاع واحد وعشرين مترا
كان يُعدُّ إحدى عجائب الدنيا السبع
وإن كانت الزوجة «تي» والأم
«مو تيمويا»
لا تصلان في وقفتهما
إلا إلى ركبتي أمينوفيس
الذي حفرت على قدميه
عبارات لاتينية ويونانية
كتبها سياح غابرون

«تمثالا ممنون في الضفة الشرقية لطيبة»
«إحدى عجائب الدنيا السبع»

كثيرون مروا من هنا
ملايين العيون تعلقت بالوجهين
المهشمين
لأمينوفيس الثالث نفسه
والفخذ الذي دمره الزلزال قبل ألفي
سنة
طافت به لثوان قليلة
نظرة حب استطلاع
قبل أن يواصلوا السفر من جديد

«الأقصر (1)»

اسمك موسوم بالمجد
وخيول عرباتك ليست هي وحدها
التي تظلع في مشيتها
الناس كذلك يمشون كالمصابين
بالكساح
ونظرتك المفعمة بالبقشيش
- كما في كل مكان في مصر -
ترهقنا كل الإرهاق

«الأقصر (2)»

تثيرين كل يوم
غبارا لا يوصف

وتتحالفين مع الطين الجاف
لإتلاف رئات الناس
سيلعنك البعض ويسب ثقبك المغبرّ،
وكل من كان يعتقد
أن المناجم هي التي تفتك بالرئة
وتملؤها بالسواد
سيتعلم درسا جديدا
حينئذ لن تنفعك الأعمدة الضخمة لمعابد الكرنك
ولا الرسوم الملونة عن العالم الآخر
في قبور وادي الملوك بالضفة الغربية
ولا تمثالا ممنون الشامخان
لكني أعود فأتراجع عن ذلك وأقول:
إن الحجر والغبار متعادلان في كفة الميزان
كما أن اسمك على كل حال
يعدني بأكثر من ذلك
وحين أفكر في الأمر قليلا
أتبيّن هنا أيضا أن هذه النظرات
التي تستجدي البقشيش
تغمرني بالضيق والإرهاق

«فراعنة»

الرموز الإلهية
متوازنة فوق الرأس
هذا على كل حال
عبء ثقيل.

«جعران الأقصر»

ذهب الآن تماما
لم يتبق سوى صورته
التي تختزنها الذاكرة
ولا يمكن لمسها
كما فعلت هناك في الكشك الصغير
الواقع على الشارع الرئيسي المعفر بالغبار
عندما تحسست هذا الجعران من الأقصر
المنسوج باليد على القماش
فوق أرضية سوداء
وفي إطار زخرفي
رمزا لإله الشمس المشرقة
مقابل أربعين جنيها.

«تابوت في قاعة الموميات»

الكفن على قَدّ الجسم
بقايا لحم وبقايا عظم
منزوع القشر
أقف بنصفي العلوي كأني الطير
منتوف الريش بغير جناح
وبنصفي الآخر وكأن الظهر
مجرد لوح حجري،
الراقد في كل مكان
يوقف مشدود القامة داخل هذا التابوت
كما تقف الساعة من عهد الجِدّ
أرقام سود من فوق بياض ليس تُعَدّ
ترجع لزمان ليس يحدّ وما سوَّتها يد
تُسند لجدار وإليه تُشَدّ.

«الإنسان»

ولد قديما من طمي النيل
اكتست البشرة باللون الأسمر من طين الأرض
والعمر امتدَّ ألوف الأعوام
ذلك ماحدث بكل بساطة..

«أهرام الجيزة»

من وسط الضوء الداكن في الصحراء
تبزغ قبعات ثلاث
تنزلق عليها أشعة الشمس
زاحفة كالجمال
وفي مكان الضوء اللامع
على الأحجار الجيرية البيضاء من محجر طُرَة
يعشش الرمل القادم من بعيد
أو يجيء في زيارة قصيرة

«في هرم خوفو»

مثل عبيد الملك الفرعوني
نصعد بظهور محنيِّة
- وكأنا نرزح تحت الحمل الحجري -
فوق ممرات خشبية
نحو التابوت المفتوح بعمق الهرم الأكبر
تأخذ أيدينا بأيادي البعض
ننظر للجدران العارية بحجرة دفن الملك
وتلفحنا رائحة العرق
الممتزج بفضلات البشر
وتأخذ أيدينا بأيادي البعض
ومعا نهبط درجات السلم
نحو الأفق المفتوح..

«الهرم القديم»

كانت الأهرام واقفة في الصحراء
قبل الشروع في بنائها بأيدي عبيد الفراعنة
وهي لا تزال واقفة في أماكنها
لقد تركتها الطبيعة لهم
وكأنها نسخ من قبرهم الأصلي
الذي يرجع عمره لآلاف السنين.

«فراغ»

على حافة الصحراء
أنصب هرمي كالفراعنة
وأهبط عدة أمتار تحت الأرض
أسفل السطح المثلث لغرفة الدفن.
وأشرب الشاي
ثم أطلع مرة أخرى على السلالم
محني الظهر كالمعتاد
وأطوي هذا الهرم من جديد..

الهولي

(الاسفنكس)

جاءت في الليل وذهبت بالليل
فمتى أبصرت الفم والأنف المكسورين؟
لا أذكر قط
ومتى فقدت قسمات الوجه ومن هي بالضبط؟
لن أعرف هذا أبدا
لا عند شروق الفجر ولا عند غروب الشمس
وإذا الظل امتد على وجنتها اليمنى
وافترش الذقن المصرية
لن أعرف أبدا هل تصمد لهجير الشمس
على الحد الفاصل بين رمال الصحراء وطمي النيل.

«مصر»

كل شيء هنا من الطين
والمعروف أن طمي النيل الذي تُجفف قوالبه في الشمس
قد استخدم في بناء البيوت
وأن الإنسان ـ كما ورد في سفر التكوين ـ قد خلق من الطين
من هنا بدأت هذه الأسطورة
ومن صحراء سيناء
من أرض النهرين ومن إيران..

«الخوف من التجاهل: أبوسمبل وأوزيريس»

قبل أربعة آلاف سنة
وضعت نفسي في القاعة
أنا الذي أعاني من الارتباك والسمنة
على ارتفاع مائة واثنين وسبعين مترا
حتى لا تقوى على تجاهلي
يامن جئت من القرن العشرين
لتنظر فيّ وتتأملني..

«رمسيس في أبوسمبل»

من مجلسه العالي ينظر للنيل
وفي رجليه مرض الفيل
وإبريق فوق الرأس
وفي أذنيه دويَ حروبه ـ
ويدٌ كالمخلب نامت فوق الفخذ..

«عيوب»

أن مصر لا يزيد اتساعها على اتساع النيل
فهذا هو الذي تناقض مع نقطة بدايتي
وأن النيل هو الحياة والصحراء هي الموت
فذلك شيء لم أتصور أنه أمر ممكن
أما أن مصر الحاضرة بلد فقير
فشيء لم أصدقه قبل ذلك
ولا قرأت عنه في الصحف اليومية..

«أوهام سائح أوروبي»

بعد أسبوع واحد
صرت قمحي اللون كمصري
وبعد أسبوعين صرت أسمر كنوبي
ومضت ثلاثة أسابيع
فإذا بي أسود كإفريقيا!

«سخرية لاذعة»

لا أحد يذكر أجيال عبيد
بَنَتْ المعبد في فيلة والأقصر أو في الكرنك
ولماذا يذكرهم أيضا
أو لم يُلّغَ الرق؟
أليس كذلك؟!

«مقابر العمال في دير المدينة»

يصل السياح كقافلة بغال
فتجيبهم بالنباح بقايا الكلاب المتوحشة
التي كانت تعيش مع عمال مدينة الموتى
هذه الكلاب الهجين التي تقطع نومها فترة قصيرة
ثم تتجه وهي تواصل عواءها
إلى ظلال الأماكن التي يرقد فيها سادتها
منذ ثلاثة آلاف وخمسمائة عام..

«حتى في الموت»

نفق الجمل هنالك في الصحراء
ولم يتبق سوى هيكله العظمي
حتى بعد الموت
ينيخ الظهر
لكي يركبه السيد..

«مقبرة ريفية»

صفوف تلال رملية صغيرة
وعند حافة الرأس
حجر مثني ومدبب
كأنما وجد في موضعه بمحض الصدفة

«موت المسلمين»

وعندما يموت كل حي
يفقد كل شيء
حتى اسمه القديم
بضربة واحدة يضيع من يديه..

«العالم لا ينعكس مساره:»

«غروب الشمس في أسوان»

عندما تقع الكرة الشمسية على خط الأفق تماما
لا تحتاج إلا لأقل من دقيقتين لكي تغرب
نتصور لثوان معدودة أنها ستسير في

الاتجاه العكسي ثم ترجع
وهذه الرغبة تثيرها فينا زجاجات البيرة
ماركة «ستيلا»
التي نشربها في حديقة فندق كتاركت القديم
ولكن بمثل السرعة التي نشأت بها هذه
الفكرة الخيالية
نتحول نحن
وننتظر طلوع الصباح كما فعلنا على الدوام
وهذه الفكرة عن قلب مسار العالم
تغرب هي أيضا..

«على ساحل البحر الأحمر»

لن تجد هنالك شيئا
حتى لو تصورت للحظات
أن خط أنابيب يصحبك
وأعمدة كهرباء تحدد لك الطريق
وبراميل القار الملطخة بالسواد والحمرة
تتناثر من حولك هنا وهناك
مفرغة مستهلكة لا جدوى منها
أو حزم الأعشاب المتباعدة
على التلال الرملية الصغيرة
فليس إلا الرمل والحجارة
على الطريق من الغردقة إلى السويس

«يحيى حقي(*)»

كان أول شيء بدأ يحكيه
أن مصر في العشرينات
عرفت السجائر الملطحة
أما السجائر المدورة
فلم تأت إلا مع الأوروبيين والأمريكان،
وأن المصريين كانوا يشترون السجائر
«الفرط»
بدلا من العلب
بحيث يستطيع الواحد منهم بقروشه
القليلة
أن يدخن واحدة من نفسه
الأمر الذي يُعد اليوم شيئا ضارا ومهلكا
لأن الحكومة المصرية ـ شأنها شأن غيرها
من الحكومات ـ
تشن حملة شعواء على التدخين،
وأن الناس فيما مضى من الزمان
كانوا يستعينون بالإبر
لإدخال الفتل المبرومة
في عروق أوراق الدخان
لكي تشد اللفائف وهي تجف

***

يبدو شبيها بالكاتب الفرنسي
جان ـ بول سارتر

* التقى الشاعر بالأديب الكبير، صاحب العصا والقنديل رحمه الله، في بيته بمصر الجديدة في اليوم الثاني والعشرين من شهر مارس سنة 1986، وقد دار بينهما الحوار الذي تستعيده القصيدة في صحبة الناقد الأدبي ومترجم بعض روائع الأدب العربي المعاصر إلى الألمانية، وهو المرحوم ناجي نجيب (1931 ـ 1987) الذي رتب اللقاء وقدر للشاعر نفسه ان يرثيه في القصيدة التالية اثر وفاته المفاجئة في مدينة برلين التي يستريح الآن في إحدى مقابرها.

وإن كان بريئا من الحَوَل
وأقصر منه قامة،
وعندما يجلس على الكرسي الوثير
تنزلق الساق اليسرى تحت اليمنى
كما يحدث للاعب السيرك
كأنما يكرر بعد بلوغ الواحد والثمانين
جلسة القرفصاء عند المسلمين الأقدمين
في حجرته
صورة وجه معلَّقة
مظللة باللونين الأصفر والرمادي
الخطوط التي تحدد معالم الرأس
بيضاء
تظهر تحتها
- كما على سبورة -
علامتان دالتان
على شكل مستطيلين ملونين
فالأصفر - كما يقول -
يدل على العقل النافذ
والرمادي علامة التفاني
الممزوج بالعاطفة
يستطرد فيقول
إن بلاد العرب القديمة
لم تعرف المسرح ولا النثر
إذ كانت تتدفق
بقوة الشعر
ثم يحكي حكاية البنات الأربع
اللائي لم يطلبهن أحد للزواج
ابتأس الوالدان لنكد الطالع
ثم خطر لهما
- بعد أن أخفقت كل المحاولات -
أن يستضيفا أحد الشعراء
وماهو إلا القليل
حتى وجدت كل بنت رجلا
واستظلت بسقف بيت جديد(*)

***

يقلقه التزايد السريع في عدد السكان
كأنه أسد يركض ويركض
ويسرع الناس فيلقون إليه شيئا يأكله
حتى لا يصل إلى بر مصر
ويمزقها إربا إربا

***

يقول إن الاشتراكية
في رأيه شيء مريب
فهي تنظر إلى الإنسان
كأنه ملفّ
لا كائن حي
وهكذا يدخن يحيى حقي
- الذي أصبح وجهه في هذه الأثناء أبيض كالثلج -
سيجارة مصرية
هو الذي كتب
«قنديل أم هاشم»
و«البوسطجي»

(*) الإشارة هنا للقصة المشهورة عن الأعشي مع المحلّق وبناته (المترجم)

هو الذي كان وكيل نيابة
وأمينا للمحفوظات
وعمل في السلك الدبلوماسي
وكان أول مدير لمصلحة الفنون
التي تأسست سنة 1955
هو الذي يكتب
لأجل مصر أخرى جديدة
يحيى حقي
الذي يسكن في شارع الغزالي
في مصر الجديدة

«ناجي نجيب»

عندما جاء ليأخذنا من المطار
كانت الساعة قد دقت الثالثة صباحا،
وعندما استيقظنا في إحدى ضواحي القاهرة،
كان قد أعد كل شيء
ليدخلنا في أسرار الفول
- طبق الفول المصري بالزيت والليمون -
وعندما سلمنا مفتاح الشقة
كانت الشمس قد فارت رغوتها
وبخطوات كسيحة
- وإن تزايدت طعناتها اللاسعة -
قد بلغت السَمْتْ

***

من شرفته أخذ يحدثنا
عن مصر ومن هي مصر
ثم تطلع إلى ميدان أمام البيت
على شكل مربع مهجور
تناثرت فيه الأعشاب والقاذورات
«لن يكمل أبدا!»
قالها وهو يبتسم
كأنه راض عنه في دخيلة نفسه
أو كأنه هو ذاته،
وبالتالي مصر،
ذلك الشيء المنفر المحير
إن عربة الرش دائما هناك
لكن ركنا واحدا يبلله الماء
والأركان الأخرى جافة جدباء
وفي الوسط تنمو أعشاب شحيحة
والأشجار المغروسة منذ سنين
تبدو معوجة نحيلة
وقد لا تتاح لها فرصة النضج والنماء

***

لكن هكذا أحب البلد الذي منه جاء
ولم يتوان عن توجيه النقد إليه
هو الذي عاش طوال العشرين سنة الأخيرة في برلين
عاكفا على دراسة الحضارة الأوروبية والبربرية الفاشية
ونقل الأدب المصري
- وهو المتخصص فيه وفي النقد -
إلى اللغة الألمانية
وإن لم ينقل الأدب الألماني إلى لغته،
هو الذي تزوج من كريستا الألمانية

وله ابن منها اسمه يونس
واستوفى شرط الأستاذية من زمن طويل
ومع ذلك بقي بلا عمل
هذا الرائد للأدب وللفكر المصري
في ألمانيا.

***

وعندما وقفنا - في زحام القاهرة -
لحظات في ميدان التحرير
وأخذنا ننظر إلى فوضى المرور
الذي بدأ ينتظم بالتدريج
سَرَت فيه رجفة مفاجئة
وتكسرت الكلمات على شفتيه
«أشعر - وأنا في بلدي -
أني مغترب وغريب عنها»
واندفع معنا إلى مجلة «المصور»
التي تعود أن يكتب لها بانتظام
وهنالك سلَّم مخطوطة مقال جديد..

آه ياقاهرة...

آه ياقاهرة
فسد هواؤك
ولن ينجيك كثيرا من هذا الوباء
أن تلجئي تحت الأرض إلى مترو الأنفاق
عندما يتم بناؤه سنة ألف وتسعمائة وستة وثمانين
كما فعلت المكسيك في الستينات

***

سائقو السيارات في شوارعك بهلوانات
لكن لا يكفي أن يتخللوا الزحام
ويرجعوا إلى بيوتهم سالمين
فسوف تختنقين في هذا الوباء
الذي تخلّفينه وراءك كل يوم
ويتسرب من أنابيبك المستهلكة

***

آه ياقاهرة
أين ذهب فنك المشهور
في تنسيق الحدائق والمتنزهات الخضراء
والميادين البديعة والنافورات
أتريدين أن تحظري على النخيل والدلفى
أن تنمو على أرضك وتخطو فوق العشب
وإذا كنت لا تزمعين الوصول إلى هذا الحدّ
فهل تريدين أن تقضي عليها
بالمزيد من المباني والطرق السريعة؟

***

آه ياقاهرة
من ذا الذي يطيق الإقامة فيك
وأنت تتفجرين وتمزقين كل خيوط ردائك
وأبناؤك يزحفون على مقابرك
بحثا عن مكان يؤويهم بجوار الموتى،
وهم أنفسهم أنصاف موتى،

أو يلجأون إلى الأكواخ وعشش الصفيح
بين مقالب الزبالة وجبال الدبش
أو يقيمون في أفران القمائن الميتة

***

آه ياقاهرة
وأنت تبنين وتبنين
وتتركين كل شيء في مكانه
وملايين البشر يزحفون على الدوام
متجهين إليك
لكن لماذا ولأية هدف يجري كل هذا فيك
أنت وحدك دون عواصم العالم
ولا يمكن أن يكون من أثر الحر وحده
لا شك هنالك خطأ ما
شيء أربك حاضرك وهز كيانك
ولكن لا تقعي في سوء الظن
فأنا لا أقصد أسراب الماعز
التي تتجول حرة في ضواحيك
ولا صراخ أبواقك بيب بيب وتوت توت
وإن كانت تتلف أعصابي

***

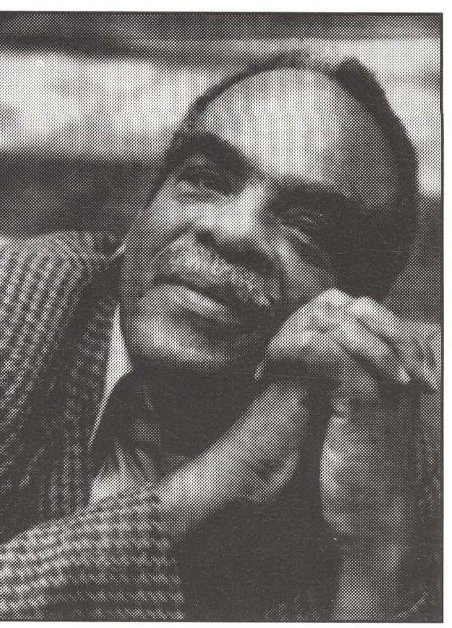
آه ياقاهرة
لم أستطع أن أرى شيئا
من ضوء الشمس وهي تغرب في الأصيل
إذ احتجب كل شيء وراء أبخرة العادم
الذي يتصاعد كالوباء
وحتى إذا اعترفت لك
بأنني لا ألتفت إلى هذه المعجزات اليومية
عندما أكون في إحدى المدن الكبرى الأوروبية
فصدقيني إذا قلت لقد شلني الذهول
عندما وقفت في مدخل باب الحديد
بالقرب من تمثال رمسيس
ولم تكن تلك هي المرة الوحيدة
التي أصاب فيها بالدهشة والقنوط

***

آه ياقاهرة
لن يبح صوتي وأنا أقول هذا الكلام
بل وأصرخ به لأخيف الآخرين
رغم أن ضباب العادم والغبار
يجلد حنجرتي كل يوم
ويتسرب كدبيب الهِرَم إلى عظامي
ليس الأمريكان هم الذين جعلوك تتأوهين
ولا هم السوفييت الذين لم تخل وعودهم
من الطمع فيك
والذين قررت بحزم وأدب أن يرجعوا لبلادهم،
أنت وحدك ياقاهرة ــ إن صح تقديري للأمور ـ
أنت التي تستطيعين إزالة الأحياء القذرة البائسة
والخلاص من القمامة والغبار والضوضاء

***

وآه ياقاهرة
إن لم تكن أذناك
قد أصابهما الصمم
فبإمكانك أن تنهضي من غدك
وتبدئي العمل
ويقيني أنك قادرة على إنجازه
هذا إن وصل إلى أذنيك ندائي..



حوار مع إدوار جليسون

أجرت الحوار : كاترين أرجان

ترجمة : محمود قاسم

ولد عام 1928 في جزر «المارتينيك»، يحيا في الشعر منذ أربعين عاماً، ورائده ومعلمه اسمه «سان ـ جون بيرس»

■ أنْ نقرأ عن وجود خمسة أو ستة آلاف قارئ متحمسين للشعر المعاصر في «فرنسا»، ألا يُعدَّ هذا الرقم ضئيلاً ومحدوداً بالنسبة لك كشاعر؟

ـ إن العمل الشعري لا «يؤثر» لا بحجمه ولا بعدد النسخ المطبوعة منه. فأنا أذكر مجلة «تروبيك» للشاعر الأفريقي «إيميه سيزار » Aimé Césair التي ظهرت في «المارتينيك» في 500نسخة من سنة 1941 إلى سنة 1945. لقد كانت هي الحدث الثقافي الحاسم في ذلك العهد لسكان «الأنتيل»، وعلى نطاق أوسع بالنسبة للبلاد الأفريقية الزنجية. لقد وضعت هذه المجلة نظريات الزنوجة، وهذا دليل على أن العمل الشعري يفتح آفاقاً

العنوان الأصلي للمقال:

Edouard Gli. ssant, Dossier

■ ومع ذلك فإن الشعر في العديد من البلاد الأخرى أقل خصوصية...

ـ هذا صحيح، وقد شاركت على سبيل المثال، في ندوات شعرية في الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت تضم ثلاثة آلاف شخص. ويجب القول إن الشعراء الأمريكيين رفعوا فن تقديم الشعر إلى مستوى رائع: فعندما نستمع إلى «ألن جينسبرج» Allen Ginsberg أو إلى الشاعرة الأمريكية السوداء «جاين كورتيز» Jayne Cortez نشعر بأننا في عرض غنائي راقص قام مخرج بإعداده، وهذا أمر مذهل.

إن قراءة النص قد تزودك بإحساسات أكثر رقة وتنوعاً، وهذا يثير مشكلة العلاقة بين الشعر والأداء الشفهي. ألا ندخل اليوم في مقولات جديدة للفن يصاحب فيها العرضُ والتقديم العمل الشعري؟ أليست المناطق الحساسة فينا للشعر في سبيلها للانتقال من المخ إلى الأذن؟ وألا يفلت مثل هذا الشعر من الاقتصاد والدقة اللذين تفرضهما الكتابة؟ يجب أن ننتظر حتى نستطيع الحكم على هذا الشكل الجديد الذي سيقدمه الشعر. ربما يقدم لنا شعراء جوالين عظاماً (من نوع التروبادور).

■ إذا كان الشعر مثل الصوت والضوء... فكيف سيبدو التغيير في فرنسا حيث القصائد، كالشعراء، لا تثير الضوضاء؟

ــ لهذا السبب أقول لنفسي إن هناك شيئاً يضيع علينا في غمار هذه العروض الكبيرة التي تقطع علاقتنا بالنص الذي تعودنا على مواجهته، شيئاً يغير منظور فن الشعر نفسه. لقد تربيت في مدرسة الشعر الفرنسي، وهو شعر يميل إلى الصمت، شعر يجد فيه الشاعر نفسه وحيداً في مواجهة الصفحة البيضاء. لكنني لست واثقاً من أن بخل الكلمات في الشعر الفرنسي الراهن وطريقته في المقابلة بين ميتافيزيقا الصمت من ناحية والثرثرة المتواصلة من ناحية أخرى، لست واثقاً من أنه يمكن أن يتفق مع مظاهر الفوضى والاضطراب ونفاد الصبر وبريق الأضواء التي تسود بها العالم المعاصر...

■ تحاول أعمالك الشعرية كلها أن تحدد شكلاً جديداً للفن الشعري الذي يرتكز على فكرة العلاقة، وينفتح على شمولية العالم وتنوعه وفوضاه.

ـ في عالمنا الحالي، لايوجد مركز ولا محيط. بالطبع تبقى مراكز القرارات

السياسية والعسكرية، ولكن لم يعد ثمة مركز للسيادة الشرعية. ونحن لاندري ماذا يحدث الآن بالضبط في أي بلد صغيراً أم كبيراً مما يمكن أن يحدد شكل القرن الواحد والعشرين. فالشعر لم يعد قادراً على التمسك بشرعية قانونية، سواء لتكريسها أو لمعارضتها على نحو ما فعل رامبو في شعره كله.

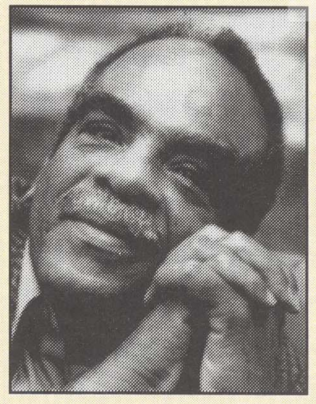
خذ مثالاً «السفينة السكري» تجد أنه يفند أسس العقلانية الإمبريالية للثقافة الفرنسية في عهده. أما اليوم، فيجب على الشاعر الغوص في المادة الفوضوية للعالم. لأن الشعر يعدّ اليوم أكثر من أي وقت مضى، طريقة جديدة لفهم الحياة الإنسانية.

لقد أصبح، بعد فترة طويلة من القهر والإكراه الأيديولوجي، وسيلة لفهم العالم.

■ **لكن لماذا يصبح الشاعر، أكثر من الفيلسوف الأيديولوجي، هو مستقبل الإنسان؟**

- لأن العالم في مجمله فوضوي، ولايمكن التنبؤ بمصيره، ولا يمكننا الاقتراب منه إلا بفن تمزقه الفوضى

السيرة الذاتية



ولد إدوار جليسون «في جزر المارتينيك» عام 1928. وتعلم في مدرسة «شولشردي فور - دي - فرانس». ثم أكمل دراسته للفلسفة في «السوربون» كما درس علم السلالات في متحف الإنسان. وهو وجه مميز في تجديد الثقافة الزنجية - الأفريقية. شارك في مؤتمر الكتاب والفنانين السود في «باريس» عام 1956 و«روما» عام 1959. كما أنه رجل نشيط، أسس مع «بول نيجر» عام 1959 جبهة «الأنتيل وجويان» التي تعاونت مع المثقفين الجزائريين. وقد تسبب ذلك في طرده من «جوادلوب» وتحديد إقامته في فرنسا. ولدى عودته إلى جزر «المارتينيك» عام 1965 أسس مؤسسة للبحث والتعليم كما أسس مجلة للعلوم الإنسانية هي مجلة «أكوما». ومن 1982 حتى 1988 عمل مديراً لتحرير مجلة «رسالة اليونسكو». وفي عام 1989 تم تعيينه أستاذاً في جامعة الدولة في «لويزيانا» حيث يرأس حالياً مركز الدراسات الفرنسية والفرانكفونية. ويعيش «إدوار جليسون» على حسب الظروف، في باريس أو جزر «المارتينيك» أو في «الولايات المتحدة الأمريكية».

والاضطراب، لذلك أعتبر أن «شعر الصمت» ربما كان غير مناسب (للتعبير عنه).

■ **هل يجب على الشعر أن يحتج ويوجه اللوم والتأنيب؟**

- بل عليه الاقتراب مما يصعب التنبؤ به. فإن ما يحدث الآن في تقديري هو التغير في مخيلة البشرية. لقد أدركنا أن العقل المنهجي المنظم لايساعد الإنسان على أن يجد اتجاهه أو يجد نفسه في فوضى العالم، لأننا لن نوقف الظلم والسيطرة والمذابح والتطهير العرقي لابطلقات المدافع ولا بالتدخل بالقوة. إننا الآن في سبيل التهام بعضنا البعض، والفن الشعري الجديد وحده هو القادر على قلب الأوضاع. يجب أن ننظر نظرة أخرى إلى مسألة الكينونة أو الوجود التي استطاع الفكر الغربي أثناء الدوران حولها أن يغذي أغرب الرؤى ويحدد مختلف ألوان التعصب وأعنف أشكال الانغلاق. خذ مثلاً أبناء «الأنتيل» الفرنسية أو العرب المولودين في فرنسا، إن الحياة قد سحقتهم فأضاعوا اتجاههم لأنهم ليسوا فرنسيين تماماً ولا ينتمون لسكان «الأنتيل» أو المغرب العربي كل

مؤلفاته

في الشعر:

القصائد الكاملة (1947ـ 1993): «الدم المشدود» و«حقل الجزر» و «الأرض القلقة» و «جزر الهند الغربية» و«الملح الأسود» و «البلد الحقيقي» و «بواز» و«بلد الحلم» و «الفوضى الكبرى»، وقد نشرت في «جاليمار» 1994.

في الرواية:

«كل العالم» (1993) و«ماهاجوني» (1987) و«كوخ الفارس» (1981) و«مالمور» (1975) و«القرن الرابع» (1964) و«الشق» (1958).

في المقال:

«شاعرية العلاقة» (1990) و«خطاب سكان الأنتيل» (1981) و«شمس الوعي» (1955).

في المسرح:

«السيد توسان» (1961).

وقد نشرت أعمال «إدوار جليسون» في داري «سوى وجاليمار».

الانتماء. إنني أقـول لهم: أنتم الطليعة، وأنتم الذين تبدعون شيئاً جديداً، ولا يمكن أن تتصور الهوية نفسهـا إذا اقتصرت على ذاتها واستبعدت كل ما عداها.

خذ كذلك جميع الصراعات في «رواندا» و «فلسطين» و «يوغسلافيا السابقة» إنها ليست صراعات من نوع ميتافيزيقي، لأن أساس المواجهات السياسية والاقتصادية هو مرة أخرى تلك الهوية التي تتصور أنها مطلقة. والمخيلة وحدها، بحكم قدرتها على إدراك «الكلية» المختلفة تمام الاختلاف عن «الشمولية» المتسلطة، وقدرتها على تقبل ما لايمكن التنبؤ به ومواجهة التناقضات والتصرف معها بحيث يجد فيها الإنسان ذاته الحقة — هذه المخيلة هي التي تستطيع تطوير العقليات - ويعني هذا تحديد النقطة التي تكون فيها للمخيلة وظيفة كونية أو عالمية.

■ **عالمية؟**

— إن المخيلة التي تحيط بكلية العالم يمكنها أن تحول رد فعل كل فرد في الركن الضيق الذي يعيش فيه. والمخيلة الفردية لا جدوى منها إذا لم ترتبط بمخيلة تضم العالم في مجموعه الكلي، وإلا أصبحت شكلاً جديداً من أشكال الانغلاق، ولهذا اعتبر وصول نيلسون مانديلا لرئاسة جنوب أفريقيا حدثاً من أهم الأحداث السياسية في هذا القرن لأن ما يجري هناك إنه يمثل القطيعة مع الهوية أو الذاتية المنغلقة على نفسها.

■ **ولكن الاعتقاد بأن الشاعر يمكنه أن يغير العالم - ألا يعد ذلك نوعاً من «اليوتوبيا» الخيالية؟**

- أجل هي يوتوبيا، ولكني لست أول من عبر عنها. فجميع الشعراء من رامبو إلى السيرياليين قد أحسوا بها على الدوام. ولهذا لا أعتقد أن الشعر يمكن أن يموت.

■ **وماذا يحدث لو مات الشعر؟**

— لو مات الشعر، لمات معه «المتنوع» كما حدده «سيجالين». ذلك لأن الشعر هو المكان المخصص للتعبير عن التنوع. ولو مات التنوع لتحولت البشرية بالتأكيد إلى جثة عفنة، ولهذا يجب أن نناضل من أجل بقاء جميع لغات العالم. لأن كل لغة في العالم تعد جزءاً من مخيِّلة الإنسان.

■ ما الوسائل العينية التي تحدد عمل الشاعر؟ وكيف يمكنه الإسهام في التغيير الذي تتمنونه؟

- في تقديري أن الشاعر هو الوحيد الذي يغير اللغة. أما الكاتب الروائي فهو يستخدمها أداة لبناء نظم نفسية وبنائية... إلخ، فالشاعر يصطنع داخل اللغة لغات جديدة، وهنا تكمن قوته العظيمة. إن عمله بالتأكيد ليس مباشراً لكنه بطيء وغير محسوس. ولذلك فإن الشعراء الفرنسيين أمثال «سيجالين» و «كلوديل» و «سان - جون بيرس» و «ريفردي» و «رينيه شار» هم أول من أكد أننا لن نستطيع ممارسة اللغة بطريقة لغوية واحدة. ولكن ما هو وضع اللغة الفرنسية في العالم في الوقت الحاضر؟ لم تعد لغة واحدة صاحبة سيادة، بل لغة متعددة مهجنة متعددة الأشكال والألوان. إن سيولتها أو تدفقها الموروث لم يعد له فائدة ، فهي مثل جميع اللغات تجوب العالم وتواجه مصادفاته وتلتقي بلغاته الأخرى سواء أكانت لغات أقليات أم لم تكن، ومن ثَمَّ تمتزج بغيرها وتصبح مولَّدة.

■ هل تعارض بهذا المعنى الكتاب - أو الوزراء - الذين يعتبرون لغتنا ممتلكاً قومياً يجب المحافظة على نقائه؟

- نحن نعرف اليوم، أن جميع ثقافات العالم تتمازج وتتفاعل بالتبادل. وقبول هذه الحقيقة واستيعابها يعني الإفادة من قيمتها. وإنقاذ اللغة الفرنسية لايتم بمرسوم أو قرار، بل بقدرتها على ممارسة إمكاناتها في عالم متعدد اللغات، وهنا يأتي دور الشاعر، ويبدو أن الحضور في العالم والانفتاح على الخارج غائبان اليوم في فرنسا غياباً قاسياً عن الاهتمامات الشعرية، على حين نجد المغامرات والمجازفات الجمالية هائلة. وكلما واجهت لغة كلية العالم، وجب أن نجد لها لغة لاتكون مجرد إعادة إنتاج حرفي للفوضى، وإنما تكون شكلاً يضعها في حسابه، وعندما تكون اللغة حرفته، أي عندما تصور ببساطة فوضى العالم، فلن تؤدي مهمتها. ذلك لأن المغامرة مع اللغة وعمل الشاعر هما إعطاء شكل لكل ماليس له شكل... ولو اكتفى الرسام بترقيش بعض النقوش والرسوم ليعبر عن الاضطراب، فلن يفعل شيئاً سوى إنتاج هذا الاضطراب من جديد دون أن يوفق إلى التعبير عنه.

■ وهل تظهر هنا مشكلة الشكل برمتها؟

- نعم، ولكن الأمر لايتعلق بشكل «شكلي»، وإنما يتعلق بشكل مستكشف وعضوي. وعلينا في الواقع أن نسأل: ما الشكل؟ إنه اكتشافك، داخل نسق لغة

معينـة، لعـلاقتك الخاصـة بهذا النسق، أي بلغتك أنت.

خـذ مثـالاً لـذلك «سـان جـون بيرس»: لقـد أدخل على نظام اللغـة الفرنسيـة جسماً غريباً عنه عنـدما تبنى موضوعات الأدغال والأعاصير والزوابع الخاصة ببلاد الجنوب. أما الأدب في أوروبـا فقـد بني على مـوضوع آخـر، ألا وهـو موضـوع النبع والمرعـى اللـذيـن يعبران عن البحث عن الشفـافيـة والمقيـاس والنظام.

■ **فما هو إذن الشكل، أو ما الأشكـال الخاصة بك، مـادمت تجرب كل الأدوات: من شعر ورواية ومقال فني؟**

ـ عند ميلاد جميع المجتمعات تكمن صرخـة شعرية هـي صرخة الشعـوب التي تـولـد مع وعيهـا بذاتها. وتشاء الظاهرة الطبيعية أن تتحول هذه الصرخـة شيئاً فشيئاً إلى كلمات منطـوقـة يتم حبكهـا في سيـاق. والشيء الـذي ظللت أبحث عنه في الشعر منذ البداية هو سياق هذه الكلمة أو حبكها. وعلى العكس من الشعـوب عريقة الأصـول مثل الشعوب الأفريقيـة أو العربية التي يرجع تـاريخها إلى ملايين السنين، فإن الشعـوب مختلطـة العنـاصر التي أعـد منهـا ليـس لها تقـاليـد متوارثـة منذ بـداية العـالم. ولهذا فإن علينـا أن نكـون على علم بسلالاتنا وأن نقترب من أنفسنـا بجميع الطـرق، وأن نخـاطـر بكل الأسفـار والرحـلات الممكنـة، وأن نستخدم الشعـر والسرد القصصي والـروائي والتأمـل الفلسفي ونتجاوز كل الحواجـز. ولذلك فإن مسألـة الأنـواع الأدبيـة لاتشكل مشكلـة في نظـري حتى ولـو اضطـررت إلى تصنيف نصـوصي جرياً على التقاليـد. فكتابة قصيدة أو خلق شخصيات أو تخيـل قصة أو التعبير عن أفكـار كلهـا عنـدي شيء واحد لأننا لـو أردنا أن ندخل في علاقة تفـاعل مع التنوع السائد في العـالم، أو أردنـا أن «نسقط» فجأة في الحداثـة، فعلينـا أن نكسر القوالب القـديمة ونتصـور ظهور أشكال للتعبير الأدبي والفني ليس لدينا عنها اليوم أي فكرة..

■ **والمستقبل، هل هـو أمامنا؟**

ـ ولكن لايمكن التنبؤ به، كما هو شأنه على الـدوام. فلنتعلم كيف نلمُّ به (ونطرق أبـوابه) دون أن ندعي القدرة على تحديده أو التحكم فيه.



تحرير : بنيلوب موراي | عرض : محمد عبدالواحد محمد

حين يطلق المجتمع الأدبي على شاعر من الشعراء صفة العبقرية، فإن المجتمع بذلك يعترف بما يتمتع به هذا الشاعر من قوى إبداعية غير عادية، تميزه من غيره من الموهوبين. غير أن هذه القوة المذهلة أمر يتعذر تفسيره ويستعصي على التحليل.

ولقد حاول معجم أكسفورد الإنجليزي تعريف العبقرية بأنها (قوة فكرية فطرية من نمط رفيع، كتلك القوة التي تُعزَى إلى من يعتبرون أعظم المشتغلين بأي فرع من فروع الفن أو التأمل أو التطبيق العملي، إنها طاقة فطرية وغير عادية على الإبداع التخيلي أو الفكر الأصيل أو الابتكار أو الاكتشاف، وهي تختلف كثيرا عن الموهبة).

العنوان الأصلي للكتاب : العبقرية، تاريخ فكرة.

Genius. The History of an Idea - London, 1992

وتعد هذه الفكرة العامة عن العبقرية، نتاجا لتطورات القرن الثامن عشر، وهي جزء من التغيير الجذري في النظرية الجمالية ـ والذي لحظه بذكاء «أبرامز» في كتابه «المرأة والمصباح»(1). وبنهاية القرن الثامن عشر، اعتبر العبقري، خاصة من يشتغل بالفن، النموذج الإنساني الأعلى. والمصطلح في الاستخدام الحديث يرتبط بالإبداع والأصالة ارتباطا وثيقا يعود إلى القرن الثامن عشر، حين اكتسبت الكلمة لأول مرة، معناها المألوف الحديث.

ويشير السير فيليب سيدني(2) في كتابه دفاع عن الشعر (1583) إلى أن بعض الناس يولدون بقدرات معينة، وهي قدرات يفتقدها الآخرون، فهو يقول: «الصنعة لا تخلق شاعرا إذا كان عاريا عن الموهبة». وبهذا يقول المثل القديم «الخطيب يُصنع، والشاعر يولد شاعرا». ويرى بوب أن (العبقرية الحقة في الشعراء أمر نادر، والناقد القادر على التذوق الحقيقي نادر.. كلاهما متشابهان، يتلقيان نورهما من السماء، ذلك الذي ولد لينطق، وذلك الذي ولد ليكتب الشعر) ـ [مقال في النقد (1711) الأسطر من 11 ـ 14].

ولقد أقر اليونان بالطبيعة الغامضة لقدرات الإنسان الخلاقة فيما يتصل بالشعر. ومنذ أقدم العصور والشعراء يدعون أنهم يتلقون إلهاما مقدسا، وهو الاعتقاد الذي يعزو العنصر الذي يبدو غامضا في الإبداع الشعري إلى تأثير مؤقت لقوة خارجية. ثم إن الشاعر الذي يتلقى هذا الإلهام لديه موهبة فطرية أو مقدرة طبيعية توهب له بصورة من الصور، ولا يمكن اكتسابها بالتعلم. وفي الأدب الإغريقي المبكر نجد أن هذا الإلهام وهذه الموهبة تنسبان إلى ربات الفنون، فهن يمنحن من يخترنهم موهبة شعرية دائمة، ويمنحنهم الإلهام في دفقة شعورية لحظية. وفي هذا يقول الشاعر الملحمي ديمودركس في الأوديسة (8,73) «تثير الربة أحاسيس الشاعر الملحمي ليتغنى بالأعمال المجيدة». وفي الأوديسة أيضا يوصف هذا الشاعر الأعمى بأنه «الشاعر الخيّر الذي أحبته الربة بصفة خاصة ومنحته الخير والشر كليهما، ذلك أنها اقتلعت عينيه، ومنحته عذوبة الإنشاد..» (الأوديسة 8,62 ـــ 8,64). ففي مقابل فقدان بصره، منحته ربات الفنون بصيرة الشعراء المقدسة، وهي منحة دائمة.

اختيار المهارة وتعلمها:

ولقد ساد الاعتقاد في الفكر الإغريقي المبكر أن الناس ومنهم الشاعر، لا يختارون مهاراتهم، فالربات هن اللائي يمنحن هذه المهارات، وعلى الممنوح أن يتقبل هبة الربات وأن يعيش حياته وفقا لهذا، ثم إن الربات هن اللائي يعلمن هذه المهارات ولا يعلمها

أحد من البشر. وما إن ينال إنسان موهبة من المواهب، حتى يبقى أثيرا لدى الآلهة، ولكل حرفة إله يحمي أربابها. وكان الشعراء يعيشون تحت ظل ربات الفنون، وإن تميزوا من غيرهم بوضع خاص لا يتمتع به سواهم، فهم على صلة دائمة بالسماء، وهم مصدرنا الأساسي للمعلومات.

هكذا كان الشعراء الإغريق الأوائل لا يعزون مقدرتهم الشعرية إلى موهبة فطرية أو خصائص يمتلكونها، بل يعزونها إلى ربات الفنون اللاتي يخترنهم ويتفضلن عليهم بهذه المقدرة. غير أننا قد نرى في ادعاء فيميوس (الأوديسة 22,347 ـ 22,348) بأن الرب غرس فيه القدرة على الإنشاد، إرهاصا للفكرة التي ظهرت فيما بعد، والتي ترى أن الموهبة الشعرية فطرية وليست مكتسبة، رغم أن كلام فيميوس لا يوضح ما إذا كان هذا الغرس قد تم عند المولد أو بعده.

الخصائص فطرية:

وخلال القرن السادس عشر تظهر فكرة ولادة الناس بخصائص معينة، سواء كانت هذه الخصائص طيبة أو سيئة. وقد وضحت هذه الفكرة بشكل بارز في شعر ثيوجنيس (الميجاري من القرن السادس ق.م)، حيث يؤكد تفوق الأرستقراطية على أساس نبل المولد، وأنك لن تستطيع تعليم الفضيلة لإنسان، أو أن تجعل من فاسد إنسانا صالحا، إذ إن الميلاد وحده هو الذي يحدد هذه الخصائص. وقد استطاع بيندار أن يعبر عن هذه الفكرة بطريقة أقوى وأكثر تفصيلا، حيث يقول ويكرر القول إنه لا إنجاز دون قدرة موروثة، وهو يعزو إلى الطبيعة ما يعزوه هوميروس وغيره إلى الآلهة. ولكن الطبيعة نفسها عند بيندار (ولد نحو 522 أو 518 ق.م ومات بعد سنة 446 ق.م) هبة إلهية. فهل يستبدل بيندار مفهوم الموهبة الموروثة أو القدرة الفطرية بفكرة الإلهام الطارىء التي نجدها لدى الشعراء الأوائل؟(3) إن توسلات بيندار المتكررة إلى ربات الفنون لمساعدته في أناشيده، تشير إلى أن فكرة الإلهام هذه موجودة في شعره، تماما كما هي موجودة في شعر هوميروس. أما الفكرة الأقدم وهي فكرة منح ربات الفنون الموهبة الشعرية الدائمة، فيحل محلها، أو بالأحرى يعيد مفهوم الفطرة تحديد أبعادها. ففي حين يعتبر كل من هوميروس وهزيود (ولد نحو 700ق.م) الموهبة الشعرية هبة تمنح للإنسان في بعض المناسبات المهمة في حياته، يعتبرها بيندار هبة الطبيعة، منحت له بطريقة مقدسة وإن كانت فطرية.

بيندار نموذج للعبقرية الوحشية:

وبيندار الذي يعد من اكثر شعراء الإغريق اعتدادا بذاته كان يقدم نفسه على أنه شخصية مختارة، فهو رسول ربات الفنون والناطق بألسنتهن، والمتطي مركباتهن. ولقد صار هذا الشاعر في عصور تالية رمزا لقوة الطبيعة الساحقة التي تبلغ قدرا كبيرا من العظمة التي يتعذر على قواعد الفن التقليدي أن تحدها، كما صار مثالا للعبقرية الوحشية الفطرية(4).

ولقد وصفه هوراس (من 65 ـ 8ق.م) وصفا كان ذا أثر كبير في تصور النموذج البينداري ابتداءً من القرن السابع عشر ـ جاء فيه: (كنهر تكاثرت الأمطار وراء شاطئيه، تندفع هابطة من جبل، هكذا بيندار عميق الصوت، يتأجج في غناء مندفع كالسيل. وهو جدير بغارأبولو، سواء أدار لسانه بكلمات جديدة في قصائد عاطفية جياشة جسورة، تتدفق في أوزان متحررة من القيود، أو تغنى بأناشيد الآلهة والملوك).

أما أديسون (1672 ـ 1719)، فقد وضعه في مصاف هوميروس وأنبياء العهد القديم وشكسبير بوصفه واحدا من العباقرة الفطريين الذين استطاعوا بقوة موهبتهم الفطرية ودون عون من فن أو تعلم، أن يقدموا أعمالا أمتعت عصورهم، وكانت معجزة لكل الأجيال اللاحقة. وقد ميزه الشاعر الإنجليزي الذي مهد للحركة الرومانسية بقصيدته الكبرى الأفكار الليلية وهو إدوارد يونج (1683 ـ 1765) من غيره من الكتاب القدامى حيث يقول «شكسبير هو النجم الذي يبلغ غاية الأهمية بين المحدثين، وبيندار هو النجم بين القدامى»(5).

هوميروس العبقري الموسوعي:

اعتبر جوته إعادة اكتشاف هوميروس للمرة الثانية حدثا من أهم الأحداث التي مر بها في حياته، واعتبر شروق شمس هوميروس ثانية ضرورة تطلبتها ظروف العصر. والواقع أن هذا المبعث الهومري الثاني أو اكتشاف القرن الثامن عشر لهوميروس بوصفه شاعرا فطريا صاحب عبقرية أصيلة، كان أمرا أعظم شأنا من إعادة اكتشافه في المرة الأولى مع إحياء الدراسات الإغريقية في بواكير عصر النهضة. ولا يعود سبب تلك الأهمية إلى الفهم المعاصر لشعر هوميروس فحسب، بل يعود أيضا إلى سبب أبعد من ذلك، ألا وهو تطور الثقافة الغربية تطورا شاملا. ثم إن هذا البعث الأول، رغم أنه أتاح لأوروبا الغربية لأول مرة فيما يقرب من ألف عام، القدرة على قراءة شاعرها في لغته الأصلية، فإن استغلال هذه القدرة لم يكن إلا استغلالا ضئيلا لقرون عدة. وهاهو بترارك يشكو ما أصابه من إحباط لعدم قدرته على قراءة مخطوطة كانت لديه لهوميروس فيقول «أواه أيها الرجل العظيم! كم أنا شغوف أن أسمعك تتكلم!»(6).

ولقد بقيت محاولات تحقيق شعر هوميروس قليلة حتى القرن الثامن عشر. ورغم أنه ترجم بصورة ما إلى اللاتينية وإلى العامية فيما بعد، فقد ظلت المعلومات المفصلة عن شعرة ملكية خاصة لحفنة من الدارسين والشعراء غير خاضعة للدرس والنقاش(7).

ومع ذلك فمنذ نهاية القرن السابع عشر، صار الحديث حول ميزات هوميروس وعيوبه ـ في فرنسا أولا، ثم في إنجلترا وألمانيا بعد ذلك ـ من الموضوعات التي كانت موضع جدل ومناقشات بين الأدباء والكتاب حول الأدب والقيم الثقافية. وخلال عصر العقل أو عصر التنوير، يتحلق الكتاب حول هوميروس في حشد «شبيه بكثافة ذباب في نبع/ وكما يتواثب في حظيرة ضأن (عندما يجمعه حليب جديد)/ ويطن حول فوهات الدلاء المملوءة..»(8).

ويبدو أن هوميروس اتخذ مادة يدرسها الطلاب للاطلاع على مبادىء اللغة الشعرية للأدب الإغريقي الكلاسيكي. وكان هوميروس بوصفه أول مؤلف تدرس أعماله في المدارس، موسوعة أساسية لليونانية القديمة، وإن زعم أكثر من عالم بيزنطي أن هوميروس كتب نسخة مبكرة باللهجة الآتيكية، أو أنه استخدم بعض صيغها.(9) وبجانب كونه موسوعة لغوية، كان هوميروس كذلك مصدرا أساسيا لكل المعرفة الإنسانية. ويرجع ذلك كما يرى القدماء إلى هبوط إلهام سماوي عليه، وإلى أن صوت حكمة الإنسان العلوي تكلم في شعره عن أشياء تخفى على طبقات العامة الجاهلة، وتتجلى فحسب للقلة المطلعة من الناس. ويشبهه لونجينوس(10) بكهنة معبد دلفي، ويصفه بأنه ممسوس بضباب مقدس وأنه يطلق نبوءات كما يفعل الملهمون. وهو يدعو إلى نبذ ما يدور حول معركة الآلهة المروعة، لأنها تعد كفرا، ما لم تؤول تأويلا مجازيا. على أن الأجزاء التي تحتاج إلى تأويل، هي أكثر الأجزاء إلهاما في شعر هوميروس. ويصفه أحد قدماء الأفلاطونيين الجدد بأنه «كمحيط رائع ضخم بلا حدود»(11). كما أن إرازموس(12) يصف الصورة الشاملة لموسوعية هوميروس «كما لو كانت المحيط الشامل لكل مجالات المعرفة» ويصنف شعره بأنه كـ «الكتاب المقدس تماما الذي لا يسمن كثيرا لو استمسكت بحرفيته، كذلك يكون شعر كل من هوميروس وفيرجيل، مفيدا لك فحسب لو فهمته كلية على أساس مجازي»(13).

ونختتم الحديث عن هوميروس برأي للكاتب الفرنسي برو Perrault(14) الذي ينهي الجزء الأول من كتابه «تشابه القدامى والمحدثين» برسالة شعرية إلى فونتنل Fontenelle(15) عنوانها (عبقري)، وهي ترنيمة حقيقية إلى «هذه النار ـــ هذه الشعلة المقدسة/ روح روحه ونفس نفسه/ (....) الغضب المقدس، الجنون الحكيم/ وكل المواهب الأخرى التي تشكل العبقرية»، ثم يمضي قائلا إنه رغم أخطائه الكثيرة، «معبود في كل مكان، وكتاباته في كل مكان/ تخلب ألباب الناس بسحر لا مهرب منه»(16). كما نضيف رأي بوب في مقدمة ترجمته للإلياذة، حيث يقول «من المعتقد أن هوميروس بشكل عام امتلك خيالا إبداعيا أعظم من أي كاتب آخر على الإطلاق (....) إنه أعظم الشعراء على الدوام ـ وأعظم من تفوق فيما يعتبر أساسا للشعر، وهو الخيال الإبداعي بدرجاته المختلفة». ثم يمضي في وصفه قائلا «وعمل مؤلفنا (أعني هوميروس) فردوس بري، إذا لم نتمكن فيه من رؤية جميع صنوف الحسن متميزة، كما هي الحال في الحدائق المنسقة، فالسبب في هذا هو أن أعدادها أكثر من أن تحصى»(17).

شكسبير صاحب العبقرية الأصيلة:

في منتصف القرن الثامن عشر أصبح مفهوم «العبقرية الأصيلة» بوصفها جوهر الشعر، مفهوما واسع الانتشار. واعتبر شكسبير وفقا لهذا، هو النموذج الرئيسي للعبقرية الأصيلة، بل إنه اعتبر نموذجا يفوق غيره من العباقرة. ويمكن القول إن شكسبير كان هو السبب في تطور هذا المفهوم، وجعله مقبولا على نطاق واسع. وكان جوزيف أديسون(18) واحدا من كتاب كثيرين في القرن الثامن عشر، يقرنون شكسبير بالعبقرية وبالأصالة أو بالفطرة. وهو يضع شكسبير في الطبقة الأولى من العباقرة، وهم أولئك الذين أنتجوا أعمالا كانت متعة أزمانهم وأعجوبة الأجيال التالية، وذلك عن طريق القوة المجردة للمواهب الفطرية، ودون عون من فن أو تعلم»(19). وفي عام 1709 نجد تعليقا لهنري فلتون - وهو واحد من تعليقات كثيرة - يقول فيه إن «شكسبير عبقرية مدهشة، ومثال فريد لقوة الطبيعة وشدة الذكاء»(20). كما يقول عنه إيليا فونتون إنه «المعبود الموجه»، وفي بحث لأديسون يحمل رقم 419 في الإسبكتاتور يشير إلى أن الكتابة الممتعة هي التي تصدر عن الابتكار والخيال وليس عن طريق ملاحظة الطبيعة. وكان شكسبير هو المثال والنموذج «فشكسبير بين الإنجليز قد فاق بطريقة لا تضاهى كل الآخرين. والقدر الهائل النبيل مما كان لديه من خيال متمكن للغاية، قد أهله تماما لأن يمس ذلك الجزء الواهي المؤمن بالخرافات في خيال القارئ، ومكنه من النجاح في الوقت الذي لم يكن لديه شيء يسانده سوى قوة عبقريته». وأديسون بقوله هذا إنما يفكر في أشباح شكسبير وجنياته وسحره وكذلك في شخصياته الخيالية. فالفصل الأول من «هاملت» ومسرحية «حلم ليلة صيف» و«ماكبث» و«العاصفة» على سبيل المثال، اعتبرت من أعظم إنجازاته المتميزة.

وفي بحث سابق على هذا، يقرن أديسون شخصية كاليبان(*) بشخصية هوتسبور ويوليوس قيصر على سبيل المثال، فيقرر أن رسم الشخصية الأولى كان أكثر عبقرية من رسم الشخصيتين الأخريين، ذلك أن الشخصية الأولى وهي كاليبان إنما نبتت من خياله هو، بينما تكونت الشخصيتان الأخريان بناء على الموروث والتاريخ والملاحظة.

من هنا يمكن القول إن أصالة شخصيات شكسبير الخارقة للطبيعة، والطريقة التي تبدو فيها وهي تجسد القوة الخلاقة للخيال، ربما كانت أهم عامل، إن لم يكن العامل

(*) هو اسم وحش بشري شائه الخلقة في ملهاة شكسبير «العاصفة»، ولعله أن يكون تحريفا لكلمة كانيبال التي تعني آكل لحوم البشر — ويعد تجسيدا للشهوات الوحشية وانفعالات الحقد والكراهية. وقد ورث من الساحرة «سيكوراكس» قوة عقلية جبارة لا تخضع إلا لسيد الجزيرة الموحشة — وهو الدوق المنفي بروسبيرو - ولا تذعن إلا لحكمته وتدينه وعبقريته. وبهذه الشخصية العجيبة استبق شكسبير تلك الحلقة المفقودة بين القرد والإنسان التي طال الجدل حولها عقب إعلان نظرية دارون (المراجع).

الوحيد في رفض الإنجليز النظرية الكلاسيكية الجديدة. فشخصيات كاليبان وآرييل والجنيات والسحرة، إنما هي تحد لمذهب المحاكاة، وهي تثير في النصف الثاني من القرن الثامن عشر دعوى أن «الشعر الحقيقي إنما هو سحر وليس فطرة»(21).

محاولات نقدية ودفاع:

في عام 1692 شن توماس ريمر هجوما عنيفا على التراجيديا الشكسبيرية من منطلق الكلاسيكية الجديدة، فتصدى له درايدن(22) معلنا أن عبقرية شكسبير تفوق ما لديه من عيوب وقال:

«نعلم ـ رغما عن السيد ريمر، أن العبقرية وحدها فضيلة ـ لو كان لي أن أسميها كذلك ـ تفوق كل المؤهلات الأخرى مجتمعة. إنك ترى أي نجاح لقيه هذا الناقد العالم في دنياه بعد أن شن هجومه العنيف على شكسبير. وكل الأخطاء التي اكتشفها موجودة تقريبا في حقيقة الأمر. لكن من ذلك الذي سيطالع السيد ريمر ولا يطالع شكسبير؟ إنني من ناحيتي أجلّ علم السيد ريمر، لكني أمقت سوء طبعه وغطرسته. إنني في الواقع أخشاه، ولديَّ أسبابي التي تدعوني إلى ذلك الخوف، أما شكسبير فليس لديه شيء من هذا»(23).

ورغم أن درايدن يصدق بعض دعاوى ريمر، فقد كان قلبه مع شكسبير، وذلك كما يبدو من التعبير المجازي عن التجديف والذي يكاد يجعل من الكاتب المسرحي إلها. ثم إنه يعلم أيضا مع من تكون قلوب الناس حين يتساءل عمن ذلك الذي لا يقرأ شكسبير بسبب نقد ريمر، كما كان يعلم أن عبقرية الرجل لم تكن موضوعا للمناقشة. ولم يكن هجوم ريمر في الواقع قائما على أسس جمالية كما ادعى، إنما هو إحساس بالدونية بسبب رأي الناس فيه وفي مسرحيته إدجار التي لم يقدر لها أن تقدم على المسرح. ولقد تعلم النقاد اللاحقون الدرس من الخيبة التي لحقت بريمر، وعلموا أنهم مهما طالبوا بالذوق والمعرفة والفن والتناسق وغيرها، فسوف يجدون الرد القاطع من القراء الإنجليز بأن شكسبير هو النموذج والمثال. ومن ثم كان الدور البشع والمخادع الذي قام به أمثال هؤلاء المنظرين الإنجليز كجون دنيس وتشارلز جيلدون، والذي يتضح في هذه العبارة «إذا كانت الطبيعة قد منحت شكسبير هذه الصفات العظيمة، فما المدى الذي كان يمكن أن يصل إليه لو أن الظروف مكنته من الحصول على تعليم راق وتدريب على فنون الشعر؟» أو في تلك العبارة الأخرى «هذه الومضات المبعثرة للعبقرية العظيمة والتي ينبغي أن تتألق في هالة منسجمة، إنما هي شديدة التشتت والتفرق في ركام الجهل أو الافتقار إلى الفن وشديدة الاقتران بالمتناقضات، إلى درجة أنها أصبحت شديدة القتامة، إن لم تكن خامدة تماما»(24).

غير أن درايدن في الواقع يقوم بدور متوازن، ففي مقارنة له بين شكسبير وبن جونسون، يصف شكسبير بأنه العقل الأكبر، ويشبهه بهوميروس ويطلق عليه لقب أبي شعراء الإنجليز

الـدراميين، ورغم إعجابـه ببن جونســون فإنه يعشق شكسبير. وفي مقـال له بعنـوان حـديث يتعلق بأصل الهجـاء وتقدمـه (1693)، يعقـد مقـارنة أخـرى بين شكسبير وهوميروس، فيذكر أنهما يشتركان في عبقريـة تتسم بالبهجة والغزارة والفطرة، وهي ما يفتقد إليه أولئك الذين ليس لديهم سوى فنهم الهزيل(25).

من أسرار تفوق شكسبير:

كتب درايـدن مسرحية بعنـوان «الكل من أجل الحب» حاول فيهـا أن يقلد أسلـوب شكسبير المقـدس، لكن من يطـالعها لا يستطيع فهمهـا مثلما يفهم شكسبير. ويقـول ليفز(26) إن «نظم شكسبير يبدو أنـه يشخص معناه ويؤديه ويعطيـه ولكن لا يقوله، في حين أن نظم درايدن هو مجرد بلاغة وصفية»(27).

وفي مقارنة قـام بها الشاعر والناقد المعـروف ت. س. إليوت (1881 ـ 1965) بين هذه المسرحية ومسرحية أنطونيو وكليـوباترة لشكسبير يشير إليوت إلى أن شكسبير قد يضيف بضع كلمات إلى حواره الشعري، يكون لها وقع غريب على النفس. وهو يضرب لذلك مثلا بهذه الأبيات الأخيرة التي كتبها شكسبير على لسان تشارمين

إنه منجز ببراعة وملائم لأميرة

تنحدر من كثير من الأسر الملكية

آه.. أيها الجندي!

وتلك التي قالها درايدن:

«أجل، هذا منجز ببراعة، وكملكة، هي آخر

سلالتها العظيمة، فإني أتبعها»

ويقول إليـوت معلقا: إن بيتي درايدن في حـد ذاتهما لا يقلان فيما يبـدو عن أبيات شكسبير من النـاحية الشـاعرية أو الـدرامية.. ولكن الكلمات البسيطـة التي أضـافها شكسبير وهي «آه.. أيها الجندي» هي إضافة رائعة، حقا إنه لا يوجد فيها ملمح شعري على نحو مميـز، ولو تم عـزل الجانب الدرامي الشعـري، فلن نستطيع القول بـوجود ملمح درامي فيها على نحـو مميز أيضا، إذ لا يـوجد فيها مايمكن للممثلـة أن تعبر عنه بالفعل، وكل مايمكن أن تقوم به في أحسن الأحوال هو أن تنطق هذه الكلمات في وضوح. ويمضي إليوت قائلا: «إنني عن نفسي لم أستطع أن أصوغ في كلمات الفرق الذي أحسه في المقطع فيما لو حذفت هذه الكلمات أو بقيت. ولكني أعلم أن هناك فرقا، وأن شكسبير

وحده هو الذي استطاع أن يوجد هذا الفرق»(28).

ويرى ليفز كما يرى إليوت وهازلت وكولردج أن جوهر تفرد شكسبير يكمن في تفاصيل كهذه، وهي تفاصيل لا نجد لها مثيلا عند أي مؤلف آخر. ومن ثم فإن أية محاولة من أي كاتب لتقليد شكسبير، لن تجعل من هذا الكاتب شبيها به. ولقد فشل الشعراء الرومانسيون في محاكاتهم الصريحة لشكسبير وحاولوا بدلا من ذلك أن يتمثلوا لغته من خلال التلميحات والأصداء. وإذا كان درايدن وبوب قد أقرا بعبقرية شكسبير، فإنهما لم يدعا هذه العبقرية تشكل تجربتهما الشعرية. ومن ناحية أخرى نرى شاعرا مثل وليم كولينز يكتب ابتهالة إلى شكسبير فيقول:

أنت يا من هو أكثر الجميع عبقرية قوية مقدسة،

أقبل وتول إمبراطوريتك فوق القلب المريد!

ومهما كانت الجراح التي سيشعر بها هذا القلب الشاب

فإن أناشيدك تعينني وتعاليمك الأخلاقية تداويني!(29)

ولقد وجدت قصائد أخرى كهذه لكولينز ولوارتون وغيرهما، مما يشير إلى الاعتقاد السائد بأن شكسبير لم يكن عبقريا خلاقا فحسب، بل كان كذلك العبقري الموجه لإبداع الشعراء اللاحقين.

وأخيرا يمكن أن يقال إن القيمة الحقيقية لشكسبير هي أنه لا يمكن حصره في فترة حياة وليم شكسبير، فهو كما يقول جونسون «ليس لعصر واحد، وإنما لكل العصور»، ومجتمعه يمتد لما بعد مماته ولمكانه في الحياة الثقافية اللاحقة ولتأثيره في حياة قرائه القادمين والكتاب ومحبي المسرح ومكانته كشاعر قومي.

إنه باختصار يعيد كلمة عبقرية إلى أصولها، إلى فكرة المعبود الحارس.. فهو يتحكم في شخصيتنا القومية وفي مفهومنا عن الأدب. لقد أصبح «عبقري جزيرتنا» كما أصبح كذلك عبقري الفن، وليس العبقري العاري عن الفن كما يقول جوناثان بيت(30).

جوته العبقري المنقذ:

اختلف الموقف في ألمانيا عما كانت عليه الحال في إنجلترا في منتصف القرن الثامن عشر. ففي إنجلترا انشغل الناس بفكرة العبقرية التي أدت إلى بروز اتجاهين مهمين.. الاتجاه الأول ويقول به أديسون، ويحاول التسليم بمنجزات العبقرية الفطرية لدى شكسبير وهوميروس وبيندار، دون هدم المثل الأعلى للكلاسيكية الجديدة، وذلك فيما يتعلق بالعبقرية التي تقوم على التمكن من الصنعة وإخضاع روعة المواهب الفطرية لتصويبات الفن وقيوده(31)، والاتجاه الثاني ونجده لدى يونج في كتابه «آراء حول مدلول الإبداع» والذي ينكر وجود أية علاقة للعبقرية بالبراعة الفنية، ويرى أن «العبقرية هي المعرفة الكامنة في الفطرة وهي بأكملها شيء خاص بنا»(32). أما الشكل

والنظام في الفن فإنهما ينبثقان من عمليات تقوم على الحدس، ومن ثم كان نتاج العبقرية مختلفا أساسا عن الصنعة البشرية التي تستخدم المهارات المكتسبة بهدف تحقيق غرض ما.

أما في ألمانيا فكان الموضوع الرئيسي الذي يشغل البال هو غياب الثقافة الأدبية القومية، ومدى احتمالات خلق هذه الثقافة. واتفق الرأي على أن شيئا ذا خطر مفتقد في الحياة الثقافية الألمانية، وطغت رغبة عارمة في خلق أدب ألماني قومي، وهي رغبة ارتكزت على طموحات سياسية واجتماعية عامة.

الألمانية والفرانكفونية:

وكانت ألمانيا في تلك المرحلة تعني الأدب في لغة الطبقة الوسطى، تقابلها الثقافة الفرانكفونية لدى طبقة النبلاء الألمان المسيطرة. كما كانت القومية تعني الأعمال التي تؤكد الوحدة الثقافية لكل المتحدثين بالألمانية، رغم انقسام الأمة آنذاك إلى دويلات مستقلة متعددة(33).

على أن هذا الاتفاق الشائع على الحاجة إلى القيام بعمل ما، صاحبه اقتناع عام بأن خلق أدب قومي إنما هو عمل ملائم جدا. لكن ما المعايير والمقاييس المناسبة؟ وما وسائل التنفيذ؟ هنا أخفق الإجماع نتيجة شدة اختلاف الآراء على ما كان ينبغي عمله.

وفي بداية الثلاثينات من القرن الثامن عشر قام جدل كبير بين المدافعين عن تقليد الدراما الكلاسيكية الفرنسية الجديدة والمنادين ببعث الأدب الألماني من خلال الملاحم الشعرية الدينية واتخاذ ميلتون مثالا يحتذى.

وفي بداية منتصف ذلك القرن أعلن «لسينج»(34) أنه يوافق على أن يكون المسرح هو مجال الأدب الجديد، لكنه أدان بشدة المدافعين عن نماذج الكلاسيكية الجديدة من الفرنسيين ودعا إلى اتخاذ شكسبير بديلا بوصفه نموذجا أقرب مايكون إلى الثقافة الألمانية.

ظلت الحلول تُطرح والاقتراحات تقدم، والآراء تتصارع إلى أن قدم يونج افتراضات فسرها هامان(35) أولا، ثم تلميذه هردرمن بعده وتقضي بتقديم مدخل مختلف وجوهري لإنشاء أدب ألماني قومي، لا يتمثل النمط الأجنبي، بل يتخذ من شعر العهد القديم ومن هوميروس وبيندار وشكسبير أمثلة بارزة، لا مجرد نماذج للتقليد المكروه في كل الأحوال.

ولقد آمن لسينج أنه بتحطيم قيـود الأنماط الأجنبية والأعمال السفيهة المصطنعة، فإن التعبير الذاتي المكثف الناتج عن هذا سوف يبعث أدبا ألمانيا دفعة واحدة. وقد نادى قائلا.. احتفظ بهويتك دون خوف، فكل ما تحتاج إليـه أو تحتاج إليه ثقافتك القومية سـوف يتاح لك في قول عفوي معبر يلهمك في حماسة متقـدة. وبدلا من أن يضع هردر بـرنامجا تعليميا، قـدم الأمل في مجيء عبقري منقذ ذي شخصية وإرادة قوية يحطم القيود البالية، وكان هذا الأمل هو جوته.

هردر يلتقي جوته:

كان جوته في الواحدة والعشرين من عمره يدرس القانون في جامعة ستراسبورج ـ حين التقى هردر، وكان ذلك عام 1770. وكان جوته قد كتب شيئا من الشعر الواعد، وإن كان شعرا تقليديا إلى حد كبير. ويوجه هردر الطالب جوته إلى الشعر الشعبي وما يتمتع به من قوة وأصالة، ويشجعه على الاطلاع على هوميروس وشكسبير والكتـاب المقدس كأمثلة للتعبير القوي عن التجـربة المكثفة في بساطـة ووضوح، كذلك شجعه على جمع الأغاني الشعبية من ريف الألزاس. وتحمس جـوته لآراء هردر ونصائحه، وقلد أسلوبه النثري دون تحفظ. واستطاع جوته اكتشاف مـوهبته الحقة وصوته الشعري الخاص حتى إنه بدأ في خلق تقليد أدبي قومي بنوع من الشعر جديد كل الجدة.

وتعبيرا عن ولاء جـوته لأسلـوب هردر وآرائه، كتب مقـالا بعنوان «فن العمارة الألمانيـة» نشر دون توقيع في نـوفمبر من عام 1772. ومن المحتمل أن يكـون هذا المقال قـد كتب كله أو جـزء منه قبل ذلك بعام، أي في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه بواكير أول شعر ملحمي متميز. وقد أطرى هذا المقال العبقرية الأصيلة المتمثلة في أسلوب بناء كاتدرائية ستراسبورج، واعتبرها مثالا فائقا على الفن المنبعث من الروح القومية الألمانية. لكن جـوته حين يعود بعد ذلك بسنوات كثيرة إلى هذا الجزء من سيرتـه الذاتية، يشعر بالأسف لانقياده لنمـوذج هامان وهردر الـذي غلف أفكاره في سحابة ضبـابية من الكلمات والعبارات التي حجبت عنه وعن غيره ذلك النور الذي كان قد أشرق عليه (10/ 556 ـ 557)(36)، وهو يتهم هذا النموذج بـأنه يقتل ذوي الإحسـاس الصادق، ويعوق كـل طاقة للمعـرفة أو النشـاط، ويعلن أن الفن الحقيقي هـو مـا ينبع من شعـور مكثـف متفـرد ذاتي تلقـائي. كما يعلن أن فن العمارة الألمانيـة (أي القوطي) وكذلك فن العمارة في العالم القديم، كانا أصيلين وكانا تعبيرين متميزين عن الروح القومية. أما فن العمارة «الأجنبي» فهو فن رديء لأنه يحاول تقليد العصور القـديمة دون أن يكون لديه القدرة على تحقيق هويته. وهو يعني بالأجنبي هنا (فرنسا) قبل كل شيء.

صوت أمته:

عندما بدأ جوته البحث عن صوته الشعري تحت إرشاد هردر، سمى هذا الصوت بصوت أمته، وذلك لأنه أظهـر وبسط المقدرة التعبيرية للغة الألمانيـة لأول مرة منذ ترجمة لوثـر للإنجيل، دون

تزويق أو مجازات بلاغية أو زخارف تكتسب بالتعلم وتتسم بالتفاخر والمباهاة.

ولقد كتب جوته في منتصف عام 1770 شعرا ملحميا يحتفي فيه بالحب والطبيعة، كان يتسم بشيء من السذاجة، وإن لم يكن أكثر سذاجة من مسرحيته الأولى (جوتس ذو القبضة الحديدية)(37) التي كتبها عام 1771، ثم أعاد كتابتها بعد ذلك بعامين، وكان السبب الظاهر أن الصياغة لم تكن تلقائية بدرجة كافية.

وبجانب ملاحم الحب والطبيعة، كتب جوته في النصف الأول من عام 1770 سلسلة من الأشعار التي تعبر عن إحساسه بالقوة الإبداعية المتحررة بطريقة جديدة، وذلك من خلال سلسلة من شخصياته المسرحية. ففي بروميثيوس (1/ 320 ـ 321) يتباهى العبقري المارد بقوته الإبداعية، ويحتقر مطالبة زيوس بعبودية الخلق له، وهو أمر لا يليق إلا بالأطفال والحمقى والشحاذين. وفي قصيدة جانيميد (1/ 322) يسلم العبقري نفسه ـ وهو العابد العاشق للطبيعة ـ لأحضان زيوس آخر مختلف تماما عن زيوس السابق، وهو يتخيله هنا في صورة ألوهية متغلغلة بطريقة شاملة في كون يتصوره الشاعر على أساس اعتقاده في وحدة الوجود متأثرا في ذلك بفيلسوفه الأثير سبينوزا. وفي أنشودة «محمد» صلى الله عليه وسلم (1/ 303 ـ 305) والتي قصد بها في مرحلة من المراحل أن تكون جزءا من عمل درامي مثلها في ذلك مثل قصائد بروميثيوس، يشبه العبقري بماله من تأثير خارق في أتباعه، بنهر عظيم يجذب القوة الكامنة للجداول الأصغر، فيصل تدفقها بتدفقه، يدفعها بقوة إلى المحيط الشامل الذي هو منبعه ومصبه، وهو تعبير مجازي عن القوة المقدسة الباطنية التي يفترض الشاعر أنها القوة المحركة وراء القدرة الإبداعية، فطرية كانت أو ناشئة عن الطبيعة.

وفي قصائد أخرى من الفترة نفسها يتخذ جوته شخصية المصور الذي يضع إحساسه الخاص بفكرة الإبداع الجياشة في مقابل نزوات النقاد وحذلقة الأدعياء. فالقصيدة الموجهة خاصة إلى العارفين بالفن ومحبيه (1/ 389) تعبر عن إحساس الفنان بالتفوق على أولئك الذين يشاركونه إحساسه بدفء الطبيعة النابض وبهجته بالفن العظيم، ذلك أنهم يفتقرون إلى «قوة المبدع المفعمة بالحب» في داخله، كما أن استجابتهم للجمال لا تصدر عن «الإحساس المتمركز في أطراف البنان»، ذلك الذي يجذبه نحو إبداع جديد وخاص.

وجوته يتحدث أيضا دون لجوء إلى مثل هذه الشخصيات وخاصة في أنشودته «الجواب وسط العاصفة» (1/ 313 ـ 317) والتي يمكن القول إنه متأثر فيها بأشعار بيندار. وفيها يتغنى بصراع العبقري للإبقاء على وهج الإبداع المتوقد في داخله وسط المطر والوحل في عصر البلادة الروحية(38).

وفي عام 1773 نشر جوته النسخة المنقحة من مسرحية «ذو القبضة الحديدية» التي كانت أكثر عفوية وتلقائية. وهي مسرحية مضادة للنزعة الكلاسيكية الحديثة في بنائها، تقدم بانوراما للحياة الألمانية في الربع الأول من القرن السادس عشر، وتنسج في مشاهد متصلة ومتتابعة حياة وموت جوتس، هذا البارون المتمرد ذي القبضة الحديدية والقلب الذهبي والعبارات الجزلة التي جعلت جوته ينقح كثيرا في مراجعاته الأخيرة لهذا النص. وكانت هذه المسرحية من أكثر العوامل مدعاة لتحرر جوته من حركة العاصفة والاندفاع، تلك الصيحة الجديدة في ديانة العبقرية الأصيلة. وبعد عام تظهر روايته العظيمة «آلام فرتر» لتلقي ضوءا أخاذا على فكرته عن العبقرية الأصيلة وتبين أنه ابتعد كثيرا عن هردر.

ولقد كان لرحلته الشهيرة إلى إيطاليا عام 1786 أثرها الكبير في تغيير مفاهيمه عن العبقرية، ويتضح ذلك في روايته فيلهلم مايستر، وفي مسرحية توركواتوتاسو(39) - وهي مسرحية شعرية، وإن كتبت في البداية بالنثر الشعري. قدمت هذه المسرحية إلى الأدب الأوروبي الحديث صورة للعبقري الذي أسيء فهمه. ورغم أن «تاسو» كما يصوره جوته شخصية شديدة الإغراق في الذاتية، فإنه لا يوجد أدنى إغراق في الذات في الطريقة التي يعالج بها جوته موضوع المصاعب التي تواجه تاسو. وعلاج جوته لعاطفية الشاعر المحزون نوع من التأريخ لأزمته الخاصة.

العبقرية المرحة:

لقد كانت آراء جوته وإنتاجه جديرين بالاحترام والتقدير. وهو بوصفه دارسا وشارحا لموضوع العبقرية، وبوصفه عبقرية مجسدة، كان يطالب بكفاح المرض الثقافي المعقد، ويقدم وصفا لأعراضه وتشخيصا لأسبابه ولعلاجه

وكان جوته يرى أن قوى العبقرية تثير الدهشة، تثيرها بالوحدة في التنوع، بالدينامية التي تحويها التقاليد، والتي تبقي كذلك على التقاليد مفعمة بالحيوية، كما تثيرها بالتعبير الذاتي والاكتشاف الذاتي اللذين يشتركان معا في بنية للثقافة الإنسانية غير معقدة لأنها جزء من بنية منسوجة عبر التاريخ.

ولقد أكد جوته أن قوى الفن تسعد مبدعيه ومتلقيه. فالدهشة والسعادة، هما العنصران اللذان يربطهما جوته بالعبقرية، يمثلان مانعا ينجينا(40) من بعض الاتجاهات الحديثة. وكان خوف جوته على مستقبل البشرية أكثر من خوف معاصريه. وكان كثيرا مايصور المعاناة والضياع والبؤس والاكتئاب، لكن النغمة الأساسية الغالبة على فنه وعلى حياته، هي على وجه اليقين أبعد ماتكون عن النغمة السوداوية(41). وقد لاحظ الدارسون أنه لا يوجد تراث للعبقرية المرحة في الثقافة الأوروبية. لكن إذا كان هناك مثال متألق على هذه العبقرية المرحة فهذا المثال هو جوته.

تعليقات ومراجع

1 ـ م. هـ. أبرامز، المرآة والمصباح (نيويورك، 1953).
2 ـ السير فيليب سيدني شاعر إنجليزي عاش في القرن السادس عشر (1554 ـ 1586) ويعد كتابه هذا من أقدم الأعمال النقدية في الإنجليزية.
3 ـ راجع على سبيل المثال ج. م. أ. جروب، المدن اليونانية والرومانية (لندن 1965)، ص 9.
[يدعي بيندار أنه يتلقى إلهاما من ربات الفنون (....) ولكنه لم يكن ذلك الرجل الذي يعتقد في نفسه أنه جهاز سلبي، فالإلهام معه حالة دائمة أكثر منها «استحواذ» طارىء من أحد الآلهة ويتطابق هذا تقريبا مع فكرة الموهبة الفطرية، والتي يوجهها الشاعر نفسه].
4 ــــ P. Wilson, The Knowledge and appreciation of Pindar in the Seventeenth and Eightenth Centuries,
وهي رسالة دكتوراه في الفلسفة لم تنشر بعد (أكسفورد، 1974)،
J. Schmidt, Die Ceschichte des Genie - Cedankens, Vol. 1, pp. 179 - 92. .
5 ـ Edward Young, Gonjectures on Original Composition (London, 1959), P. 30.
6 ـ Francesco Petrarca, Familiarum Rerum 18.2.10, Francesco Petrarca, Le Familiari
مقتبس من طبعة ف. روسي (فلورنسه، 1937)، ج 3، 277. قارن أيضا 24/ 12/ 1 ومايلي ذلك: ف. روسي ويو. بوسكو (محرران) (فلورنسه، 1942)، ج 4، ص 253 وما يليها.
7 ـ عن العلاقات بين الشعر الملحمي في عصر النهضة والدراسة اللغوية الكلاسية المعاصرة، راجع بصفة خاصة جيدو بالداساري
Il Sonno di Zeus, Sperimentazione narrative del poema rinascimentale e tradizione omerica (Rome, 1982),
وراجع أيضا مايكل مورين الملحمة المجازية. مقالات عن نشأتها وانحدارها (شيكاغو ـ لندن، 1980).
8 ـ إلياذة هوميروس (...) لجورج تشابمان، 16/ 594 ـ 16/ 596، مقتبس من أ. نيكول (محرر)، هوميروس تشابمان (الطبعة الثانية، برنستون، 1976)، 1/ 339.
9 ـ يذكر الدكتور محمد صقر خفاجة في كتابه «هوميروس» ص 36 وما بعدها أن المفردات والصيغ الآتيكية في اللغة الهوميرية أقل من الأيولية بكثير، ووجودها في النص أمر طبيعي، لأن أثينا عاصمة آتيكا، كانت أهم مركز عني بالأشعار الهوميرية، فأنزلها الأثينيون من أنفسهم منزلة سامية ابتداء من القرن السادس، وقرروا إنشادها في أخطر المناسبات وأجلّها شأنا. فلم يكن هناك بد من دخول بعض التغييرات في نطق الكلمات وكتابتها.
10 ـ ديونيسيوس لونجينوس (من نحو 213 ـ 273م) وينسب إليه تأليف واحد من أهم الكتب في النقد الأدبي الإغريقي وهو «عن الجليل»، وإن كان يرجح اليوم أنه لمؤلف آخر بالاسم نفسه.
11 ـ قارن أ. ل. روبنشتين، ملاحظات على إلياذة بوليتسيان،
Italia Medioevale e Umanistica, 25 (1982), 205-39,
خاصة 211 ـ 257 في استخدام المجاز عند بوليتسيان، والعبارة المقتبسة في ص 223.
12 ـ دزيدريوس إرازموس أو جيرهارد جيرهاردز (من نحو 1466 إلى 1536)، هولندي من أتباع الحركة الإنسانية وقاد حركة النهضة في أوروبا الشمالية.
13 ـ قارن ت. بلايشر، هوميروس في الأدب الألماني (1450 ـ 1740)،
Zur Rezeption der Antike und zur Poetologie der Neuzeit (Stuttgart, 1972), pp. 60, 62.
14 ـ شارل برو مؤلف فرنسي (1628 ـ 1703) اشتهر بحكاياته الخرافية عن الجن كسندريلا والجمال النائم وغير ذلك.
15 ـ برنار لوبوفييه دي فونتنل، كاتب فرنسي (1657 ـ 1757) من مؤيدي النظرة العلمية الحديثة ومعارضتها للأفكار الخارقة للطبيعة بالنسبة للعالم.
16 ـ شارل برو ، تشابه القدامى والمحدثين فيما يتصل بالفنون والعلوم (باريس 1688) 1/ 29، 31، 32 مأخوذ من هـ. ر. جاوس (محرر) (ميونخ، 1964)، ص 172 ـ 173.
17 ـ ن. أولت (محرر) الأعمال النثرية لألكسندر بوب، الجزء الأول: الأعمال الأولى 1711 ـ 1720 (أكسفورد، 1936)، ص 223 ـ 224.

18 ـــ جوزيف أديسون (1672 ـــ 1719) من كتاب المقالات وشاعر إنجليزي، أسس مع ريتشارد ستيل الاسبكتاتور (1711 ـ 1714) وأسهم بمعظم المقالات فيها.

19 ـ الإسبكتاتور، اقتباس من طبعة د. ف. بوند (5 أجزاء، أكسفورد، 1963).

20 ـ اقتباس من بريان فيكرز (محرر) شكسبير، الميراث النقدي 1623 ـ 1801 (6 أجزاء، لندن وبوسطون، 1974 ـ 1981)، ج 2، ص 215.

21 ـ موريس مورجان، مقال عن الشخصية الدرامية عند السير جون فالستاف (لندن، 1777)، ص 71.

22 ـ جون درايدن (1631 ـ 1700) شاعر إنجليزي وكاتب مسرحي وناقد العهد الأوغسطي، ويعتبر بشكل عام الممثل الرئيسي للتراجيديا الملحمية.

23 ـ درايدن «رسالة إلى جون دنيس» عن الشعر الدرامي ومقالات نقدية أخرى، تحرير جورج واطسون (مجلدان، لندن، 1962)، ج 2، ص 178.

24 ـ ج. دنيس، مقال حول العبقرية وكتابات شكسبير (1712)، فيكرز، شكسبير: الميراث النقدي، ج 2، ص 283، سي. جلدون، الفن الكامل للشعر (1718)، فيكرز، شكسبير: الميراث النقدي، ج2، ص 322 ـ 323.

25 ـ درايدن، عن الشعر الدرامي، تحرير واطسون، ج 1، ص 70، محاضرة تتعلق بالهجاء عند درايدن عن الشعر الدرامي، تحرير واطسون، ج2، ص 74.

26 ـ فرانك ريموند ليفز (1895 ـ 1978) ناقد أدبي إنجليزي.

27 ـ ف. ر. ليفز، أنطونيو وكليوباترا والكل من أجل الحب في

The Living Principle: English as a Discipline of Thought (London, 1975), p. 146.

28 ـ ت. س. إليوت، درايدن الكاتب المسرحي المستمع (22 من أبريل 1931)، ص 681.

29 ـــ أشعار مرفوعة في تواضع إلى السير توماس همر. في طبعته لأعمال شكسبير (1743)، ط2 (1744) الأبيات من 101 ـ 104، مقتبسة من روجر لونسدال (تحرير)، شعر اللون الرمادي، كولينز وجولد سميث (لندن، 1969).

30 ـ جوناثان بيت هو صاحب هذا البحث عن شكسبير، وهو زميل في كلية ترينيتي هول بكمبردج. ومن أعماله كتاب «شكسبير والخيال الرومانسي الإنجليزي» (أكسفورد، 1986).

31 ـ الإسبكتاتور، 160 (3 سبتمبر 1711)، تحرير د. ف. بوند (5 أجزاء، أكسفورد، 1965).

32 ـ إدوارد يونج، آراء حول مدلول الإبداع (لندن، 1759)، ص 36.

33 ـــ T. J. Reed. Theatre, Enlightenment and Nation A German Problem, Forum for Modern Language Studies, Drama and Audience in Goethe's Germany (London, 1950)

34 ـ جوتهلد أفرايم لسينج (1729 ـ 1781) كاتب مسرحي ومفكر وناقد ألماني، من مسرحياته (الآنسة سارة سامبسون) وهي أول تراجيديا ألمانية وطنية وكذلك إميليا جالوتي وناثان الحكيم وغيرها.

35 ـ هامان ـ(1703 ـ 1788) رائد حركة (العاصفة والاندفاع) في ألمانيا، قاوم تيار العقلانية، وكان عميق التأثير في جوته (1749 ـ 1832) وهردر (1744 ـ 1803) الذي كان يعد مبشرا بالحركة الجديدة. وفي كتابه الأخير «أفكار عن فلسفة تاريخ البشرية» نجد مدخلا متطورا لدراسة التاريخ من خلال البيئة واللغة.

36 ـ من مؤلفات جوته «شعر وحقيقة، الكتاب العاشر والثالث عشر».

37 ـ اسم المسرحية بالكامل «جوتس فون برليشينجن ذو القبضة الحديدية» وقد تأثر فيها من ناحية البناء الدرامي بشكسبير وبفكرته عن العبقرية كقوة جياشة منطلقة.

38 ـ راجع المناقشة الرائعة لهذا الشعر في

Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie - Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 - 1945 (2 Vols, Darmstadt, 1985) Vol. 1, pp. 202 - 54

39 ـ راجع مقدمة هذه المسرحية التي ترجمها د. عبدالغفار مكاوي في سلسلة روائع المسرحيات العالمية، العدد 40، القاهرة، 1966.

40 ـ راجع

T.J. Reed, Goethe and Happiness, in E. M. Wilkinson (ed.) Goethe Revisted (London, 1984).

41 ـ يشير كاتب هذا البحث وهو مايكل بدو ـ أستاذ الألمانية بجامعة ليدز ـ إلى أن هذه الملاحظة قدمها البروفسور جلن فوست أثناء المؤتمر الذي انعقد عن العبقرية في أبريل عام 1987، والذي نظمه معهد بحوث الإنسانيات الأوروبي بجامعة واويك.

القصيدة الغنائية

تأليف : إيلـــــــزه راب

ترجمة : د. محمد فؤاد نعناع

يتجلى هذا النوع الأدبي، أي القصيدة الغنائية، في صور متنوعة، وهو بالتأكيد، واحد من أهم أشكال الشعر الوجداني وأشهرها، خاصة في المحيط اللغوي الألماني.

ويقدم معني الكلمة مواقف تقريبية فقط للتعريف. وتشهد الكلمة الجرمانية العامة *Lied* (قصيدة غنائية) بأنها مقطوعة شعرية صغيرة مغناة، وتلعب دورا في حياة الجماعة. وتسمى الألمانية الفصحى الوسطى بصيغة الجمع *diu Liet* أغنية المقاطع الشعرية، وقد استعمل المفهوم في تسمية الشعر القصصي في القرن الثاني عشر أيضا. وتطلق التسميات اللغوية الأجنبية مثل *Ode* (القصيدة الحماسية) وفيما بعد *Chanson* (أغنية الحب والشراب) أو *Sang* (الأغنية الشائعة) ـ تلك التي تبدو أنها مطابقة لأسماء النوع ـ على أنواع خاصة أو أنماط غنائية خاصة على الأقل. ويقوم الفهم اليومي لهذا النوع الأدبي، أي القصيدة الغنائية، على مفهوم الغناء في عصر جوته إلى حدّ بعيد. ولا شك أن الكلمة *Das Lied* ليست اسما للنوع فقط منذ ذلك الوقت، وإنما هي اسم مرادف لـ *Lyrik* أي الشعر الوجداني الغنائي و *Dichtung* أي الأدب على الإطلاق.

العنوان الأصلي للمقال:

Das Lied

وهو فصل من كتاب بعنوان:

Formen Der Diteratur Hrsg. Van Otto Knorich,: Stuttgart 1991, Knorich, Stuttgart 1991, Kroner, 2 te Auplage

وما يذكره الأديب الرومانسي آيشـن دورف (1788 ـ 1857) من أن «الأغنية ترقد في الأشياء كلها» مـازال يفعل فعله. وكل الأوصاف التي تدل على مـاهو باطني وسري وجوهـري لا تيسر لنا تعريف هذا النـوع الأدبي الذي نسميه القصيدة الغنائيـة: ويعرف كامب J. H. Campe في كتـابـه معجم اللغة الألمانية 1809 القصيدة الغنائية «بأنها قصيدة وضعت لكي تغنى، أو يمكن أن تغنى، وعلاوة على ذلك فإن أسلوب الكتابة الرفيع ينطوي على روح القصيدة أيضا». وهذا التعريف يبين الطبيعة اللغوية والموسيقية المزدوجة للقصيدة الغنائية. وقد اكتسبت القصيدة الغنائية الأدبية عند الشعراء في عصر جوتـه (1749 ـ 1832) حيوية مـن خلال التلحين. وهكذا تقول قصيـدة جوته الغنائية «إلى لينا»:

أيتها الحبيبة، إذا قدر لهذه القصائد
أن تصل يوما إلى يدك
فاجلسي جانب البيانو
حيث وقف الصديق ذات مرة بجانبك.

***

اتركي الأوتار تهتز بسرعة
ومن ثم انظري في الكتاب
ولا تقرئي! بل غني باستمرار!
فكل صفحة ملك لك.

***

آه، كم تنظر إليّ الأغنية المطبوعة الحروف
بالأسود على الأبيض في حزن
هذه الأغنية التي يمكن أن تُعبد من فمك
ويمكن أن تحطم قلب المحب

وغايـة الأغنية هي تحقيق التوازن المثـالي بين النص واللحن، وقد تأخر تحقيق هـذا التوازن في تـاريخ القصيدة الغنـائيـة الألمانية في كثير مـن الأحوال. وكلما تم التـدريب على عنصر التلحين في الموسيقا تدريبـا كافيا، قل اعتبار القانـون الخاص ببنية النص. وتجعل الـ Madrigale (أغـاني الرعاة) التي لحنها Heinrich Schutz هاينريش شوتس مثلا نصوص Opitz أوبيتس (1597 ـ 1639) غير معروفـة تماما. والألحان التي وضعت لقصـائد الرومـانسيين تقلل من شأن النص لحساب اللحن. وقد استقلت الموسيقا بنفسها فيما سمي بـ «أغاني بلا كلمات»، ومن ناحية أخرى أزاحت موسيقـا اللغة التلحين إلى الـوراء. أما في عصر البـاروك فسيخطر على البـال عنصر الإيقاع المتميـز في قصـائد Zesen تسيزن (1619 ــ 1689)، وكذلك قصائد هوفما نفـالداو (1617 ـ 1679) التي تتميز بالصنعة، والتي قلما لحنت. أما أنجح الإبداعـات اللغوية في عصر الرومانسية

فقد كان التلحين مشكوكا فيه، وربما كان زائدا على الحاجة. وسواء أكانت القصيدة غنائية بالكلمات أم كانت بلا كلمات فإن الطرفين تسري عليهما نفس التسمية لهذا النوع الأدبي.

إن المعيار الأساسي لهذا النوع الأدبي هو ظاهرة الغنائية، ومن الصعب تعريف هذه الظاهرة تعريفا كاملا، ومع ذلك هناك بعض الخصائص التي تميزها، وأولها هي قابلية الغناء. ولم يكن تقسيم القصيدة إلى مقاطع في العصر الوسيط ولا في العصر الحديث هو العلامة المميزة لها، ومع ذلك فإن هذا التقسيم يتم الشعور به من خلال اللازمة على أنه غنائي. وتؤدي اللازمة وتكرار الكلمة معا في أشكال المقاطع الشعرية المألوفة إلى إحداث نغمة غنائية، وحتى في القصائد نفسها التي يصعب وصفها بأنها قصائد غنائية، مثل قصيدة Benn جوتفريد بين (1886 ـ 1956):

وفي كل ساعة
وفي كل كلمة
تظل جراح الخليقة
تنزف

وتقوم ألفة نبرة اللغة، تلك النبرة التي تعد من أهم معايير الغنائية، على اختيار جانب محدد من الجوانب المتنوعة لهذا النوع الأدبي. ومن هذه الجوانب المألوفة الشكل البسيط للمقطوعة، لا سيما الرباعيات، فضلا على بساطة القول التي تؤثر التنسيق وتفضله. أما الأسطر الشعرية فتكون وحدة تركيبية، وتكثر الشواذ العروضية، ولكن لا يجوز لها أن تحطم الغنائية. ويتناسب التعبير اللغوي للعرض البسيط والتسمية والاعتراف مع الغنائي أكثر من التعليل والتدليل. ونموذج هذه النغمة اللغوية يسمى بالأغنية كما نظمت في عصر جوته وواصلت تطورها. ويثبت الملحن يوهان أبراهام بيتر شولتس في مقدمته لكتاب «الأغاني في النغمة الشعبية» (1785) أن مهمة الألحان الموسيقية الجديدة هي إيقاظ الإحساس بما هو مألوف. (Schwab 106 شقاب) وقد نجح بهذا في تلحينه لأغنية المساء للشاعر Matthias Claudius ماتياس كلاوديوس (1740 ـ 1815) نجاحا رائعا. أما نص أغنية «بزغ القمر» فيعود في عبارته وتقطيعه إلى أغنية المساء، وهي «تستريح الغابات كلها الآن» للشاعر Paul Gerhardt بول جيرهاردت (1607 ـ 1676) كما يمكن الرجوع به إلى أغنية الوداع التي تبدأ بقوله:

«يا إنسبروك(1)، لابد أن أغادرك»

التي تعود الصياغة الدينية لها: «أيها العالم يجب أن أغادرك» إلى الشاعر الأخير. (133 وSchwab شقاب).

---

(1) Innsbruck مدينة مشهورة في النمسا.

إن الألفة التي يتم الشعور بغنائيتها تتصل من ناحية بالنغمة الشعبية التي وفق إليها كلاوديوس اتصالا تاما، كما تتصل بالوظيفة الخاصة بالشكل التقليدي للمقطوعة في حياة الجماعة. وتظهر مجموعة «أغاني صبي مسافر» (83 ـ 1884) لـ Gustav Mahler جوستاف ماهلر التي لحنها وألّف كلماتها قوة تخيل النغمة الشعبية فيما بعد أيضا. وقد بدا له الشكل الغنائي بالنغمة الشعبية هو التعبير المناسب عن تجربته.

إن تصور القصيدة الغنائية بوصفها تحمل تعبيرا عاطفيا أمر مألوف منذ عصر جوته. غير أن هذا المعيار بالذات لا ينطبق إلا على جزء واحد من جملة الإبداع في القصيدة الغنائية الألمانية، وإن يكن مهما أيضا. ويفرق غونتر موللر بين أغنية الاشتياق التي سادت الإبداع في القصيدة الغنائية حتى عام 1750 تقريبا والأغنية التعبيرية التي جاءت بعدها. وقد تبين أن أغنية الاشتياق استعادت أهميتها في القرن العشرين من جديد.

وهكذا تثبت ظاهرة الغنائية أنها تعتمد على تصورات نموذجية تقوم على تقليد حي لبعض أنماط القصيدة الغنائية والوظائف التي تؤديها في الحياة الخاصة والعامة. وتتجلى الإمكانات والتحولات المتنوعة في مفهوم الغنائية في تاريخ هذا النوع الأدبي.

إن التطور الأدبي للقصيدة الغنائية مدوّن منذ القرن الثاني عشر، فقد نمت كأغنية دينية عن التراتيم الكنسية، فمثلا تلك التي امتزجت فيها الأشعار اللاتينية بالألمانية على أنها Leis(2) طورت أشكالها الخاصة خارج القداس مثل أغاني الصلب، وتبرز في أغاني الطوائف الدينية وتكتسب أهمية كبرى من خلال عصر الإصلاح الديني والإصلاح الديني المضاد حتى يومنا الحاضر. ثم تظهر كقصيدة دنيوية على شكل قصيدة حب ذات مقطع واحد، وتبلغ ذروتها العالية تحت تأثير النماذج الرومانسية في أغاني الـ Minnesang(3) نحو 1200. ومنذ القرن الثالث عشر تفقد الطابع البلاطي الفروسي المصطنع وتتخذ ملامح واقعية خشنة وملامح تعليمية كما في أغاني الحرفيين. وتثبت بعض النغمات المحددة التي تميز القصيدة الغنائية مثل نماذج الإيقاعات والأوزان الموسيقية للمقطوعة، وتتخذ من الشعر الغنائي السياسي وظيفة التنبيه إلى أوضاع سياسية محددة (FF 73 و Hinderer هنديرر). ويعارض Regnart ريجنارت (1540 ـ 1599) تجمد القصيدة الغنائية الدنيوية أو بالأحرى تفكك شكلها بقصائده Villanellen(4) التي ظهرت عام 1576 واقتفى فيها الأنموذج الإيطالي. وقد تم الإبداع الغنائي في القرن السابع عشر بالاستناد إلى نماذج إيطالية وهولندية وفرنسية أيضا، فقد شاعت أغاني الصداقة وأغاني الشراب وأغاني الحب الذهنية وظلت تحمل ملامح مؤلفين مشهورين.

---

(2) أغنية شعبية دينية في العصور الوسطى ذات فقرة مكررة. (المترجم)

(3) أغاني القصائد الوجدانية البلاطية في العصور الوسطى. (المترجم)

(4) قصيدة غنائية ذات شكل بسيط، وغالباً ما تحتوي على ثلاثة أصوات، وقام بنظمها الرعاة والفلاحون في إيطاليا في القرنين السادس عشر والسابع عشر. (المترجم)

وتظل القصيدة الغنائية تحافظ على شكل المقطوعة ولكن «هوفمانفالداو» يدخل عليها مزيجا من الأبيات غير المتساوية الأوزان، وذلك تأثرا منه بشكل أغاني الرعاة. ويرتبط الإحساس الرفيع بموسيقية اللغة بفهم شديد العقلانية والذهنية للفن. وتظهر بدايات لدى Fleming فليمنج (1609 ــ 1640) و J. Ch. Gunther ي. ك. جونتر (1695 ـ 1723) لقصيدة الاعتراف الغنائية أو التعبيرية. وقد ساد هذا النمط الغنائي نحو منتصف القرن الثامن عشر. وتنشأ أغاني Klopstock كلوبشتوك (1724 ـ 1803) الخالية من القافية حسب نموذج الأشكال العتيقة، مثل القصيدة الغنائية المشهورة «باقة ورد»، وحتى الأنشودة المبنية على المقاييس الشعرية الكلاسيكية بناء صارما أمكن أن تتخذ طابعا غنائيا ـ ويكفي أن يخطر على بالنا أغنية Holty هولتي (1748 ـ 1776) «ليلة مايو» التي لحنها Johannes Brahms يوهانس براهمز. وقد دخلت النغمة الشعبية على القصيدة الغنائية بتأثير كل من Burger بورجر و Herder هيردر، وعلى سبيل المثال قصيدة جوته المشهورة «شاهد صبي وردة على الغصن»، وقصيدة آيشن دورف «في قاع رطب»، أو قصيدة Heine هانيه «لا أعرف معنى هذا»، فكلها أغاني ذات طابع شعبي.

وتتخذ قصيدة جوته «أغنية النفس الإنسانية» (Muller 231 موللر)، أو «أغنية الخواطر» (Gattungsgeschichte, 212 براك) في شكل المقطوعة وفي الإشارة اللغوية طابعا شبيها في ظاهرة بالنغمة الشعبية. ويعبر الشكل المألوف عن أصعب التجارب وأعقد المعارف، كما نرى في قصيدة جوته المشهورة (حنين مبارك) من ديوانه الشرقي:

وإذا لم تصغ للصوت القديم
داعيا إياك مت كيما تكون
فستبقى مثلما الضيف السقيم
في ظلام الأرض كالطيف الحزين(5)

وعندما يرى الباحث براك في قصائد مثل «منتصف الحياة» لـ Holderling هولديرلنج شكل القصيدة الغنائي المثقل بالأفكار فإنه يصبح واضحا أنه بهذا تكتسب الغنائية بعداً جديداً. (222 و Gallungsgeschichte وBraak). ويطبع تأثير الأشكال الرومانسية، والأغنية الدينية، وخاصة القصيدة الغنائية الشعبية ـ وهنا يذكر المرء مجموعة «البوق العجيب للصبي» (1805 ـ 1808) ـ الأعمال الغنائية للرومانسية بطابعها. ويتم في أغنية C. Brentano برينتانو (1778 ـ 1842) أغنية المهد «غنوا بهدوء، بهدوء، بهدوء» التوصل إلى «انسجام تام بين النغمة الشعبية والنغمة الفنية،

---

(5) ترجمة المقطوعة للدكتور عبدالغفار مكاوي.

وبين اللحن اللغوي والرسم الصوتي» (Gatt. 270 و Braak، براك) ويصبح شكل الأغنية تعبيرا عن التجربة الشخصية شديدة العمق المسرفة في الأحلام، ومثال ذلك قصيدة (Morike موريكه: «آه دعني أيها العالم، آه دعني أكن»، وكذلك «أنت جزيرة الأحلام، يا بلدي»). وتتضمن أغاني آيشن دورف قلقا وجوديا مثل قصيدة «وانطلق صبيان فتيان» إلى جانب الشعور الميتافيزيقي بالأمان مثل قصيدة «وبدا الأمر، وكأن السماء قبلت الأرض في هدوء».

وتنشأ قصائد غنائية تحتوي في نبرتها ذات الدلالة على التجربة الشخصية على قوة تمثل روح الجماعة، فقصيدة Uhland أو لاند (1787 ـ 1862) الغنائية عن الرفيق الطيب سجلت أوجع الذكريات لشعب مر بحربين قاسيتين. وقد شاركت القصائد الغنائية السياسية التي نشأت خلال حروب التحرير (من سيطرة نابليون) مثل القصيدة التي ينادي بها Korner كورنير شعبه: «انهض يا شعبي، إن الدخان يتصاعد من اللهب» في إذكاء نغمة الموت البطولي المتألق.

(453 وKlein , Geschichte der deutschen dyrik كلاين) ونظم Geibel جابيل في جو التعصب القومي المتطرف الذي ساد عام 1870 قصيدته «إن هذه الحرب هي يوم الدينونة». ويلاحظ أن إضفاء الطابع الأسطوري على كل ماهو قومي قد أثر في القصائد الغنائية في ظل الرايخ الثالث (الحكم النازي)، كما في قصيدة شبيتا H. Spitta «نحن الشباب»:

نحن الشباب، نخطو بإيمان ووجوهنا نحو الشمس

نحن الربيع المقدس نخطو فوق الأرض الألمانية

ولعل الدور الاجتماعي للقصيدة الغنائية فيما بعد الرومانسية قد أحاط هذا النوع الأدبي بالشبهات. وغالبا ماتظهر في الشعر الغنائي للمحدثين أشكال تقليدية وقد غلب عليها التغريب. فقد جعل Bert Brecht بيرت بريشت (1898 ـ 1956) وGunter Grass جونتر جراس قصيدة الأطفال الغنائية مغتربة، وبهذا أرانا العالم القديم المتجانس الذي كانت تعبر عنه تلك الأغنية. ويعارض الشاعر المعاصر Peter Ruhmkorff بيتر روهمكوف (1929 –0) قصيدة آيشن دورف «في قاع رطب» بطريقة ساخرة مميتة (في طريقة يوسف فراي هيرن فون آيشن دورف).

ويستعير بيرت بريشت لقصائده الغنائية التي تعمد إلى النقد الاجتماعي أسلوب الأغنية الشائعة متعمدا بذلك الابتعاد عن أسلوب الأغنية في العصر الرومانسي المتأخر. وبذلك تظهر من جديد عناصر شكلية قديمة لهذا النوع الأدبي، وهو القصيدة الغنائية، مثل المقطوعة والخطاب المحكم واللازمة المتكررة. وقد استخدم الشاعر المغني Wolf Bermann فولف بيرمان(6) تعبير صانع الأغاني على غرار تعبير بريشت صانع المسرحيات، وذلك لكي يلفت الأنظار إلى دوره في إبداع القصيدة الغنائية. ويتوجه نموذج القصيدة الغنائية الذي طبعه هذا الشاعر المغني وتابعوه بطابعهم إلى جمهور كبير من المستمعين ويحرضهم على نقد الواقع بدلا من الاندماج فيه. وفي هذه القصائد الغنائية إشارات أدبية كثيرة إلى هاينه أو بريشت وهي تعبر عن الوعي السياسي المطابق

---

(6) شاعر ومغني مشهور طُرد من ألمانيا الشرقية السابقة بسبب معاداته النظام الشيوعي السابق هناك.

لهذا التقليد الغنائي. وعلى الرغم من الالتزام الشخصي القوي، فإن الأمر لا يتعلق بتعبير عن تجربة شخصية ذاتية خاصة وإنما يتعلق عند صناع القصائد الغنائية هؤلاء بموقف جديد يعبر عن الابتعاد عن الذاتية.

وإذا كان لهذه القصائد الغنائية طابع اجتماعي عام، فإن القصيدة الغنائية الفردية لم تصمت منذ مرحلة الرومانسية المتأخرة. والمؤكد أن شكل القصيدة الغنائية المعهود قد تراجع مع الحركة التعبيرية، ويبدو أن السؤال عن موقع هذا النوع الأدبي في الشعر الوجداني بعد الحرب العالمية الثانية قد أصبح سؤالا غير ذي موضوع، وقد ذهب الشاعر (جوتفريد بين) G. Benn في محاضرة مشهورة ألقاها في Marburg ماربورج عام 1951 إلى حد أن طالب القصيدة بأن تكون مقصورة على القراءة الصامتة فقط، وذلك في قصيدته بعنوان «الحروف السوداء» التي تذكرنا بفكرة جوته عن عجز الحروف. ولكن النص الذي يتأبى عن القراءة الجهرية يمكن مع ذلك أن يصلح للغناء. لقد قام بعض الملحنين المحدثين الذين جاؤوا بعد عصر Schonberg شونبيرج بتلحين قصائد لا يمكن أن يصفها المرء حسب التصورات التقليدية بأنها قصائد غنائية. فقد قام Anton von Webern أنطون فون فيبرن بتلحين قصائد للشعراء Stefan George شتيفان جيورجي الرمزي (1868 ـ 1933) وKarl Klaus وكارل كراوس الشاعر المسرحي الساخر (1874 ـ 1936) وGeorg Trakel جيورج تراكل الشاعر التعبيري (1887 ـ 1914) وRilke ريلكه الشاعر الصوفي الوجودي (1857 ـ 1926). بل إن هناك قصائد للشاعر Paul Celan بول سيلان (1920 –0) السريالي قد لحنها موسيقيون مثل Heimo Erbse هايمو إيربسه Aribert Reimann أريبيرت رايمان.

ومن الواضح أن الموسيقيين قد عثروا على ظاهرة الغنائية في هذه النصوص، ومن المؤكد أن القصيدة التي لحنها Reimann رايمان، وهي بعنوان المسار الضيق -Eng fuhrung وهو مصطلح ينتمي إلى التركيب الموسيقي ـ ليست قابلة للغناء بالمعنى الذي كان مفهوما في القرن التاسع عشر، إذ ينقصها البناء القائم على المقاطع الشعرية، كما أن الوحدة التركيبية للأبيات الشعرية مفككة تماما. ومع ذلك فإن الأمر يتعلق بلغة ذات حساسية موسيقية رفيعة، يتعذر على العين القارئة وحدها أن تشعر بإيقاعها، كما يتعذر أيضا النطق بها بصوت مسموع. وتعد هذه القصائد الغنائية انطلاقة إلى المجهول وإلى ما لا شكل له، وهي انطلاقة تتعمد أن تترك وراءها العلامات والخصائص التي تميز القصيدة. (919 و Oehlmann أوهلمان). والعجيب حقا أن يرد مصطلح القصيدة الغنائية أيا كان المقصود به في شعر Celan سيلان نفسه، وذلك عندما يقول على سبيل المثال:

ما تزال هناك
قصائد يمكن التغني بها
فيما وراء البشر.

(Fadensonnen شموس الخيوط)

فمن يجرؤ إذن أن ينكر قدرة هـذا النوع الأدبي ـ الذي نسميه القصيدة الغنـائية ـ على إمكان التحولات المتجددة أبدا؟

المصادر

- تاريخ القصيدة الغنائية الألمانية من عصر الباروك حتى الوقت الحاضر.
Muller, G. : Geschichte des deutschen Liedes Vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. Munchen 1925, Neudr. 1959.

- القصيدة الغنائية، النشأة والماهية والتحول.
Sydow, A.: Das Lied. Ursprung, Wesene und Wandel. Gottingen 1962.

- قابليـة الغناء، الشعبيـة وأغنية الفن في القرن التـاسع عشر (دراسة حـول القصيدة الغنـائية وجماليتها في عصر جوته المتوسط)
Schwab, H. W.: Sangbarkeit, Popular - und Kumstlied Neunzehntes Johrhundert. Studien zu Lied und Liedasthetik der mittloeeren Goethezeit 1770 - 1814. Regensburg 1965.

- القصيدة الغنائية الألمانية. حول تاريخ وجمالية أحد الأنواع الأدبية.
Wiora, W.: Das Deutsche Lied. Zur Geschichte und Asthetik einer literarischen Gattung. Wolfenbuttel u. a. 1971.

- دليل القصيدة الغنائية لـ دار ريكلام للنشر
Oehlmann , W.: Reclams Liedfuhrer Stuttgart 1973.

- تمهيد لكتاب Th. R.: مؤلفو القصائد الغنائية
Rothschild, Th.: Vorwort zu Th. R.: Liedermacher Frankfurt 1980.

- مقاطـع شعرية مـن الحياة، الحلم والموت. مقـال حول القصائد الغنـائية لـــ روكيرت، تأليف جوستاف ماهلر. (كتب الجيب حول علم الموسيقا)
Gerlach, R.: Strophen von Leben, Traum und Tad. Ein Essay ueber Rukert - Lieder von Gustav Mahler. Taschenbucher zur Musikwissenschaft, hg. V. R. Schaal, Wilhelmshaven 1982.

العلوم الروسية:
موت معلن

تأليف : الكسنـــدر دوروزينسكي

ترجمة : شهيـد حسن مصطفى

العنوان الأصلي للمقال:
Science Russe Une Mort Annoncée, Science &Vie no 930, Mars 1995.

مراجعة: د. سعد بن طفلة العجمي



حـــرب في الشيشـــان تستنـــزف الميزانيات، رواتب هـزيلة، فساد المختبرات العلميـة، خبراء تسلح يبحثون عمن يستخدمهم، تهريب اليـورانيـوم، هجـرة الأدمغـة، بـاحثـــون روس يعتقـدون بأن نشاطهم العلمي دخل في غيبـوبة عميقة.

المكوك المنبوذ

وضع المكوك الفضائي بوران، الذي يشكل أساس النهوض للبحث الفضائي الروسي، بسبب نقص الاعتمادات المالية، وضع في حديقة كوركى الترفيهية في موسكو حتى قبل أن يطلق إلى الفضاء.

لن يمضي وقت طويل حتى يترك ربع العلماء الروس نشاطهم العلمي ويغادر ربع آخر روسيا إلى البلدان الأجنبية، أما نصف المتبقين فسيتقاعد، لذا لم يعد مستغربا أن يبقى خلال عام أو عامين نسبة تتراوح بين 20 و25٪ من الباحثين العلماء الذين كانوا موجودين في الاتحاد السوفييتي، هذا تحليل يكشف الحقائق قدمه الفيزيائي سيرجى كابيتزا (Serguei Kapitza) عن الوضع العلمي في بلاده مضيفا إلى ذلك خطورة هذا الوضع، ذلك لأن العلم سيكون على المدى االطويل عاملا مؤثرا في تشكيل العالم الحر الديمقراطي الجديد.

لقد كتب كل من فلاديمير زخاروف (Vladimir Zakharov) وفلاديمير فورتوف (Vladimir Fortov) عضوا أكاديمية العلوم الروسية مبينين أن الجزء المخصص للعلوم في الميزانية القومية العامة انخفض إلى 0,5٪ وهو مستوى مثير للضحك مشابه للمستوى الذي تخصصه البلدان النامية (1) ،ولا يوجد سوى 17٪ من الباحثين الذين تزيد رواتبهم على الراتب الرسمي المصرح به كحد أدنى للمعيشة.

ويمارس العديد من العلماء المؤهلين مضطرين مهنا صغيرة في حين غادر آخرون مختبراتهم أو جامعاتهم ليتحولوا إلى ممارسة أعمال أخرى.

والأسوأ من ذلك، كما أضاف سيرجى كابيتزا أن العلم كظاهرة ثقافية، والأخبار العلمية والتكنولوجية اختفت من صحافتنا ومن تلفزيوننا ومن العقل الشعبي، في حين تسود الميول المضادة للعلم، وازداد عدد ا لمنجمين والمشعوذين في مجال الطب(2).

لم يعتمد البرلمان الروسي (الدوما) سياسة منطقية مترابطة للنهوض بهذا القطاع على قدميه، ولكن هناك حرب خفية بين الأكاديمية العلمية الروسية ووزارة العلوم السياسية والتكنولوجيا التي يرأسها بوريس سالتيكوف (Boris Sal-tykov) حيث تطالب الأكاديمية ببساطة بإزاحة الوزير الذي يعمل على تقليص سلطة الأكاديمية التي ينظر إليها وكأنها حالة لا حاجة لها.

وقد ذكر ديمتري كاتييف (Dimitri Katayev) النائب في الدوما أن الفساد قد وصل في بعض مراكز البحوث في موسكو إلى تسريح الباحثين من أجل إخلاء المنازل السكنية لتأجيرها إلى شركات خاصة بأسعار عالية، وامتد الفساد ليشمل تهريب اليورانيوم الروسي عبر الحدود.

ولم تعد الجامعات ومراكز البحوث قادرة على دفع رواتب العاملين فيها، أو دفع فواتير الكهرباء والتدفئة بسبب عدم

1 ـ الأزفيستيا، 20 نوفمبر 1994م.
2 ـ نشرة العالم الذري، عدد منتصف يونيو عام 1994، وفق دراسة لصالح اليونسكو.



يتابع الآن الدكتور راؤل ساجدييف، المستشار السابق للرئيس ميخائيل غورباتشوف، أبحاثه حول طبيعة البلازما في الولايات المتحدة. فهو واحد من العدد الغفير من العلماء الذين هجروا المدن الاصطناعية التي بنيت حول مراكز البحث العلمي في الاتحاد السوفييتي السابق للعمل في الخارج.

وجود الأموال اللازمة لذلك، حتى أنه تم إعطاء إجازات بلا رواتب للباحثين ولفترة غير محددة. ولذا يرى زخاروف وفورتوف أن العلم الروسي ليس في أزمة بل إنه قد دخل في غيبوبة.

لقد كان النشاط العلمي، في الحقيقة وبدءا من انطلاقته تحت إشراف الدولة، وهذا ما ساعد على توفير الدعم خلال السبعين سنة الأخيرة، حيث كان أداة للسلطة السوفييتية، تخدم بها إلى حد كبير المجهود الحربي، إضافة إلى مساهمته في تطوير الترسانة المرعبة للحرب الباردة.

كانت الأكاديمية العلمية في النظام الشيوعي تمثل مؤسسة قوية وذات حظوة. فلقد أنشئت هذه الأكاديمية في سانت بطرسبرغ (Saint - Petersbourg) على يد بيير لوجراند (Pier le grand) ثم نقلت إلى موسكو بأمر من ستالين حيث استمرت سلطتها في تزايد. لقد أقامت الأكاديمية العلمية إلى جانب النشاط البحثي نظام تعليم علمياً ممتازاً. ويظهر إحصاء قام به معهد المعلومات العلمية في الولايات المتحدة الأمريكية للباحثين الأكثر نشرا في المطبوعات العلمية العالمية خلال الفترة من 1981 إلى 1990 أنه يوجد بين العشرين الأوائل تسعة أمريكيين وأربعة بريطانيين وألماني واحد وبلجيكي واحد وياباني واحد.

وقد ضمت الأكاديمية السوفييتية في المرحلة القوية للبيريسترويكا عام 1988 أكثر من300 مركز بحث ومكتبات ودور طباعة واستخدمت حوالي 000 200 موظف.

هذا وقد عارضت الأكاديمية الروسية التي خلفت الأكاديمية السوفييتية التغيير على طريقة بيريسترويكا غورباتشوف أولا، ثم عارضت إصلاحات يلتسين، ومازال المثقفون يحتفظون بسلطات واسعة خاصة في توزيع ميزانيات البحث.

وأنشأ بوريس سالتيكوف (B. Sal-tykov) مؤسسة للبحث العلمي الأساسي للخروج من هذا المأزق وبقصد محاولة

تقويم الأعمال العلمية بشكل موضوعي بمساعدة خبراء عالميين.وهكذا تم اختيار قرابة ثلاثين مركزا مميزا أصبحت مراكز دولة غير خاضعة للأكاديمية، وتتمتع بميزانيات مميزة.

واتبعت الحكومة الروسية أيضاً منذ بضعة أشهر خطة تهدف إلى تقليص هروب الأدمغة وذلك بتقديم عقود عمل لهم لفترة زمنية محدودة، بدلا من التوظيف لفترة زمنية غير محددة.

إن ظاهرة هجرة الأدمغة أصبحت مزعجة حتى بالنسبة للدول المستقبلة لهذه الأدمغة. إذ يتقاضى الأساتذة الروس العاملون في الولايات المتحدة الأمريكية رواتب أقل من زملائهم الأمريكيين، كما يسيطر الانزعاج على العلماء البرازيليين بسبب منافسة العلماء الروس لهم في العمل.

ولا يجب كذلك تناسي خطر رؤية الخبراء الروس يعملون في مجال تسلح الدول الأخرى، ويؤكد هذا الخطر الإعلان القصير الذي ظهر مؤخرا في جريدة هيرالدتريبيون العالمية والذي يطلب من العلماء الروس وعلماء الدول الشرقية الخبراء في مجال العلوم النووية والبيولوجية والكيميائية والذين لديهم خبرة في مجال التسلح أن يرسلوا سيرتهم العلمية (وبسرية تامة).

ولقد أوقفت السلطات في العام الماضي علماء ذرة روساً عند محاولتهم الانتقال إلى كوريا الشمالية.... إن تدخل جورج سوروس (George So-ros) الأمريكي ذي الأصل المجرى لوقف هروب الأدمغة هو في صالح التعليم العلمي داخل دول الاتحاد السوفييتي السابق، هذا الرجل الذي حصل على ثروته من عمليات التمويل أنشأ عام 1992 مؤسسة العلوم العالمية (I.S F) في نيويورك وبميزانية أولية قدرها 100 مليون دولار وتهدف إلى تشجيع ظهور مجتمع مفتوح في البلدان الشيوعية سابقا بغية إشاعة الاستقرار الجيوبوليتيكي، حيث تقدم (ISF) منحا أو مساعدات تمويلية لقرابة 2000 باحث أو مجموعات بحث روسية، كما أنشأت المجموعة الأوروبية من جانبها الرابطة العالمية للتعاون والتنمية مع علماء الاتحاد السوفييتي السابق (INTAS) وأعلنت مساندتها لأكثر من 500 مشروع بحث لفترة عام أو عامين وذلك بمبلغ وصل إلى ثلاثين ألف دولار.

وقد ساعد ظهور الـ (ISF) والـ (INTAS) الباحثين الروس، المعتادين على نظام تمويل إداري لا يشجع كثيرا على المنافسة والمبادرة الذاتية وعلى دخول المنافسة المباشرة مع نظرائهم وذلك بإخضاع أعمالهم العلمية لتحكيم لجان علمية.

إن المساعدات المالية قد تستهلك سريعا، فقد صرح جورج سوروس بأنه لن

يساهم بأكثر مما قدمه إلا إذا حصلت الـ ISF على مساعدات مالية من حكومات وهيئات أخرى.

تستطع الـ ISF والـ INTAS المساعدة على اجتياز الأزمة ولكن ماذا بعد؟

لم تستطع بعض مراكز البحث العلمي التأقلم مع ولادة قطاع البحث العلمي المدني الذي يعتمد على سوق العمل، حيث فضلت العمل في مجال الدفاع وبذلك تستفيد من تمويل الدولة.

وقد بدأت هذه المراكز بقيادة حملة إعلامية بمشاركة أجهزة الأمن الروسية ضد الـ ISF وبعض المؤسسات الغربية متهمة إياهم بالتجسس.

من جهة أخرى تحاول بعض مراكز البحوث المرتبطة بالدفاع والقطاع الفضائي التحرر بغية دخول المنافسة العلمية. لقد استطاع مركز كرونيشتشيف (Khrou-nichtchev) للبحث والإنتاج الفضائي في موسكو، بعد تصنيعه للصواريخ الباليستية (18 - SS و19- SS)، أن يعقد اتفاقات مع عدة مؤسسات أمريكية لوضع أقما ر صناعية في مدارات حول الأرض.

كما يتعاون مركز موسكو الشهير للبحوث الفضائية (IKI) من أجل بقائه مع عشرات من الدول خاصة في مشروعات كبيرة لاكتشاف الفضاء وإطلاق أقمار صناعية إلى مدارات حول كوكب المريخ عام 1996 ولجمع عينات ومعلومات بغية إرسال رواد فضاء إلى هذا الكوكب الأحمر في بداية القرن القادم.

وتعد مراكز البحوث الفيزيائية النظرية والتطبيقية الكبيرة من أكثر المراكز تأثيرا بالرغم من حصولها على امتيازات في بداية السباق إلى القنبلة الذرية خلال الأربعينات من هذا القرن، مما ساهم في ظهور مدن كبيرة حول مركز البحوث النووية دوبنا (Dubna) ومعهد فيزياء الطاقة العالية بروتفينو (Protvino) ومعهد الفيزياء النووية في سانت بطرسبرغ.

وكان معهد كورت شاتوف في موسكو (سمي هذا المعهد باسم Kourtchatov أي القنبلة الذرية الروسية) يستخدم حتى السنوات القليلة الماضية 000 10باحث، واستخدم معهد الفيزياء النظرية والتطبيقية 3000 باحث، أما معهد loff في سانت بطرسبرغ فقد استخدم 2700 باحث وذلك دون الاهتمام بالمردود العلمي السريع والآني.

تعيش أكثر هذه المعاهد حالة مأساوية خطيرة، فالميزانيات قد تحولت جميعها تقريبا إلى دفع الرواتب وتوقف العمل على الأجهزة، وغادرها كثير من الفيزيائيين.

لقد تحولت المدينة أكاديمغوردوك (Akademgorodok) التي أنشئت عام 1957 في التايجا (Taiga) قريبا من نوسيبيرسك Noossibirsk بمشافيها ومخازنها التجارية ووسائل النقل فيها ومدارسها ومصانعها التجريبية ومراكزها البحثية الستين التي يعمل فيها



اتهام بالتجسس

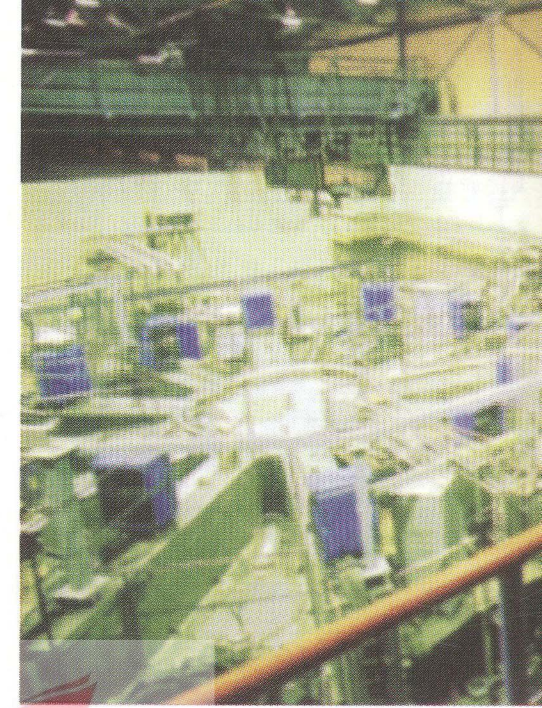
تتهم سلطات الأمن الروسية المواطن الأمريكي جورج سورس (يمين الصورة) بالتجسس لقيامه بتمويل أبحاث بعض العلماء الروس. مع ذلك، يتعذر استمرار العديد من الأبحاث (كتلك التي يقوم بها البروفسور جورج اليسييف من معهد كورتشاشوف للطاقة النووية يمين الصورة) بدون المساعدة المالية التي تقدمها المنظمات الغربية.

قرابة 000 50 باحث، إلى مجمع للأحزان والكآبة. استطاع سوروس هنا أيضا أن يقدم المساعدة لمئات من الباحثين في هذه المدينة أما بالنسبة للآخرين فقد دخلوا مرحلة بداية النهاية...

لقد بدأ الآن فرز صعب في مجال علم البيولوجيا بين مختلف معاهد ومراكز البحوث، فمنذ السبعينات نهض البيولوجيون السوفييت وخاصة الروس منهم بعد أعمال ليسنكو (Lyssenko) حتى وصل عدة مجموعات منهم إلى المستوى العالمي (3).

يعد البيولوجي الروسي المهاجر في فرنسا إيليا شوماكوف (lleachuma - kov) من بين الباحثين الرئيسيين الذين وضعوا خرائط الجينات البشرية في مركز دراسة بوليمورفيزم الإنسان. إن معهد إنجلهارت (Engelhardt) للبيولوجيا الجزيئية في موسكو هو مركز رائد حيث يتمتع ثلثا مجموعاته بمنح أو تعاون عالمي، لقد شجع مديره أندريه ميرزابيكوف (Mirza bekov) قرابة اثني عشر بيولوجيا مشهوراً للعمل كمستشارين، متحررين

3 ـ العلم والحياة عدد 922 صفحة 82.



بذلك من إدارة عقيمة غير منتجة تاركين لرؤساء الأقسام مسؤولية اتخاذ القرار.

نقص الأموال مستمر:

بقيت مشكلة نقص الأموال مستمرة. لذا توجب على كثير من الباحثين أن يتركوا البحث العلمي ليتمكنوا من تغطية نفقات أسرهم، فمثلا جمع أحد المتخصصين في علم الجينات بين عمله في جامعة موسكو وعمله كبواب في أحد الفنادق الكبيرة، في حين حالف الحظ مبكرا بالحصول على سيارة تاكسي أجرة، حتى أن هناك من قبلوا أن يوقعوا عقود عمل كمدرسين ومحضري مختبرات في الخارج.

وعلى الرغم من ذلك فالصورة ليست سوداء تماماً، فمثلا بدأ القطاع الإلكتروني بالعمل بلا مراقبة حيث وافق مجلس إدارة الـ (ISF) في الصيف الماضي على إنشاء شبكة اتصالات بالألياف الضوئية مخصصة للعلماء الروس، وهذه الشبكة التي ستصبح ملكا لمستخدميها، سوف تمتد لتشمل المراكز الثقافية والمدارس والإذاعة والتلفزيون والمؤسسات الدينية.

ويشارك الآن عدد كبير من الباحثين في كثير من المشاريع العالمية، فمثلا يحل يوري دوبروفا (yuri Dubrova) الباحث الجيني في معهد فافيلوف (Vaviliov) للعلوم الجينية العامة في موسكو، ضيفا على مخترع البصمات الجينية إليك جيفري Alec Jeffreys من جامعة ليسيستر (Leicester) ببريطانيا حاملا معه مئات العينات من الدماء المأخوذة من الأشخاص الذين تعرضوا للإشعاع ومن أطفالهم بعد انفجار المحطة الكهربائية النووية في تشرنوبيل. هذا العمل كان يعد في السنوات الماضية عملا إجراميا ضد الدولة يستحق النفي إلى سيبيريا.

وتستمر بعض المؤسسات العلمية في عملها وذلك بفضل المساعدات العالمية، فمثلا حصل معهد سانت بطرسبرغ للعلوم النباتية (Komarov) الذي يضم ستة ملايين عينة نباتية مجففة والذي تداعت أبنيته، على شيك بمليون دولار من سوروس. أما معهد فافليوف (Vavilov) للصناعات النباتية وبنكه الجيني الحاوي على جينات 380000 نبات هو في طور

التجديد وادخار المعلوماتية إليه بفضل مساعدة وزارة الزراعة الأمريكية (4).

يستمر المركز الدولي دوبنا (Dubna) الذي أنشىء عام 1956 رداً على المركز الأوروبي للبحوث النووية (CERN) في منطقة جنيف ـ ميرين (Ge-neve - Meyrin) في عمله بفضل مساعدة ثمانية عشر بلدا بينها تسع من الجمهوريات المستقلة حديثا بعد تفكك الاتحاد السوفييتي، ومن المزمع أن يتم افتتاح جامعة دولية في موسكو خلال الأيام المقبلة.

ولقد كان علم المحيطات موضع عزة وافتخار للعلم السوفييتي حيث يمتلك معهد شيرشوف (Chirchov) لعلم المحيطات في موسكو أسطولا كبيرا يضم ست غواصات وإحدى عشرة سفينة سطحية، نذكر من نجوم هذا الأسطول السفينة (Akademik أكاديميك كلاديش Keldysh) وغواصتان تستطيع كل منهما أن تنقل مجموعات بحث حتى عمق 6000 متر.

وانتخب العاملون في هذا المعهد لمواجهة الأزمة المالية مديرا هو الجيوفيزيائي ليونيد سافوستين (Leonid Savostine) أحد العلماء الروس النادرين الذي أثبت جدارته كرجل أعمال. فلقد أنشأ سافوستين مختبرا إقليميا في مجال الجيولوجيا الديناميكية ومارس نشاطه في البحث العلمي الجيولوجي بالتعاقد مع الصناعات البترولية والمنجمية، ولكنه يحصل الآن على الأموال بتنظيم رحلات علمية وتجارية للأجانب، وهكذا استطاع بعض علماء المحيطات البريطانيين بفضله أن يدرسوا أشكال الحياة المتكاثرة في درجة حرارة تزيد على مائة درجة مئوية (المحيط الأطلسي).

كما تمكنت الحكومة المكسيكية من العثور على الكنوز المفقودة مع القوارب الشراعية الإسبانية التي كانت تنقل الذهب من مستعمراتها في البحر الكاريبي، واستطاع منتج كندي تصوير حطام التيتانيك (Titanic)، وكل ذلك بفضل جهود معهد شيرشوف. وينوي المعهد الآن استكشاف المناطق الشمالية في روسيا التي حظرت على المدنيين لفترة طويلة والتي تضم احتياطات هائلة من البترول والغاز الطبيعي.

وقد تساعد مثل هذه المحاولات على تجاوز الأزمة الحالية لكنها لن تبني المستقبل. ومن هنا جاء نداء سيرجى كابيتزا في الصحافة حين تنفق روسيا خلال شهور حرب في الشيشان ما يعادل ميزانيتها الفضائية السنوية حتى أنها تفكر بإيقاف رحلاتها الفضائية المأهولة في يونيو القادم. يمكن تبرير التخوف والقلق على مصير النشاط العلمي في روسيا.

4 ـ نفس العدد السابق من مجلة العلم والحياة.

فصل من كتاب
تيارات السينما
اليابانية

معنى الحياة في أفلام كيروساوا

تأليف : تاداو ساتو

ترجمة : محسن ويفي

منذ ثلاثة عقود والسينما اليابانية تحتل عناوين أهم الكتب النقدية في العالم وبالذات في أوروبا وأمريكا، غير أن هذا الكتاب عبارة عن مختارات لأهم المقالات النقدية لواحد من رواد النقد السينمائي الياباني والذي ألف مايقرب من خمسة وستين كتابا في السينما وفي مفاهيم الثقافة الشعبية الأخرى.

وفي هذا الكتاب يبدو «ساتو» شديد الانجذاب «لمنهجه الجمالي» والذي يبدو من خلاله على معرفة وثيقة بجماليات السينما والمجتمع الياباني في آن واحد.

«المترجم»

العنوان الأصلي للمقال:

Currents in Japanese Cinema,

مراجعة: عبدالسلام رضوان

في إثر خسارة الحرب العالمية الثانية، شعر كثير من اليابانيين، من الذين جعلوا من مقاصد الأمة أهدافا لهم في الحياة، شعروا بالصدمة عندما وجدوا أن الحكومة قد كذبت عليهم، وأنها لم تكن غير عادلة فحسب بل وغير جديرة بالثقة أيضا.

وفي زمن الشك هذا، أخذ كيروساوا، في سلسلة أفلامه الأولى، يشد من أزر الشعب بتأكيده الثابت أن معنى الحياة لا يصدر من الدولة، بل هو شيء يتعين على كل فرد أن يكتشفه بنفسه، من خلال المعاناة.

ويعتبر فيلم «أكيرو» gkiru التعبير الواضح لا عن هذا التأكيد فحسب، بل عن جوهر «كيروساوا» أيضا، لأنه استخدم كل طاقته الحرفية السينمائية كي يصبغه بكل الثيمات التي يحسها بعمق.

وبعيدا عن فكرة المعاناة ــ التي سيتم تناولها فيما بعد ــ تتعامل الثيمات الأربع لفيلم «أكيرو» مع: كيف يتعين على الناس أن يعيشوا لكي يموتوا برضا، والمنافسات الصغيرة للبيروقراطية وعدم فاعليتها وعدم مسؤوليتها وتذلل البيروقراطيين لرؤسائهم، وعدم فاعليتهم تجاه المواطنين العاديين، ومع فجوة الأجيال بين الأب والابن، ومع مذهب اللذة، الذي ساد ما بعد الحرب.

يتمركز الفيلم حول الثيمة الأساسية ـ معنى الحياة ــ بينما تدعم الثيمات الثلاث الأصغر التوتر المتأصل وتقويه عن طريق إظهار تناقض مثاليته وإظهار أن الحياة الحقيقية أمر مختلف. ومع ذلك فقد أعطى «كيروساوا» كلا من الثيمات الثانوية اهتماما متساويا، ورسمها جميعا بكل صرامة وحدّة.

فلنأخذ ـ على سبيل المثال ـ الثيمة التي تهتم بالبيروقراطية، فقد ظهرت بعض ربات البيوت وهن يأتين إلى المجلس المحلي بشكوى امتلاء مجرور قريتهن وتحوله إلى ملعب للأطفال. فقد أرسلن من إدارة «شكاوى المواطنين» إلى إدارات «الشؤون العامة»، و«الحدائق العامة» و«مكافحة الأوبئة»... إلخ، بينما يرفض الموظف تلو الآخر تحمل المسؤولية.

ربما ليس هناك هجاء آخر للموظفين الحكوميين أكثر مرارة كما في هذه المشاهد، وربما ليس هناك هجوم على البيروقراطية بمثل حدة ذلك الهجوم الذي تضمنته لقطات

مطاردة الشخصية الرئيسية. هنا يظهر الخواء المؤسسي للموظفين الصغار من خلال تبريراتهم الذاتية وتزلفهم للمناصب العليا. ومع ذلك فلم يكن غرض «كيروساوا» أن يحط من قدر الموظفين العموميين أو أن ينظر إليهم بإعجاب، إنما أن يعالج ببساطة معنى الحياة مع الارتباط الشديد بفكرة كيف تصبح الحياة خاوية بصورة مرعبة عندما ينجز العمل بدافع العادة ليس غير.

وقد عولجت ثيمة القطيعة بين الوالد والابن بالقوة نفسها في هذا الفيلم.

يريد الأب الهرم، وقد عرف بإصابته بالسرطان وليس أمامه الكثير في الحياة، أن يروي ذلك لابنه الذي يحبه كثيرا، ويريد أن يشاركه حزنه.

ومع ذلك فإن الابن لا يهتم سوى ببناء منزل حديث اعتمادا على مكافأة تقاعد والده، وعندما يسترق الأب السمع لابنه وهو يخبر زوجته أنهما سوف يعيشان في مكان آخر إذا ما اعترض والده، يدرك أنه لا يستطيع الاعتماد على الابن بعد الآن.

ودون كلمة واحدة عن مرضه، انسحب الأب إلى غرفته، وأخذ يستدعي طفولة وشباب ابنه أيام كانت بينهما ثقة صامتة لكنها قوية.

وتحدد هذه المجموعة القصيرة من المشاهد (باستخدام الفلاش باك) والتي تعكس إشادة قوية بالروابط القائمة بين البشر وبالعناء الذي لابد أن تنطوي عليه معالم الانهيار المفاجىء للسلطة الأبوية فيما بعد الحرب والزيادة المطردة في أهل البيت حيث لا يتبقى في الذهن إلا العائلة النووية بعيدا عن أي اعتبار آخر.

ومع ذلك فإن كيروساوا لا يقدم نداء عاطفيا من أجل استعادة الحب بين الأب والابن مدينا بذلك ذاتية الجيل الأحدث، بل يطالب بأن تكف شخصيته الرئيسية عن التمسك بمثل هذه الأمور، وأن تدرك أنه لا سبيل أمامها إلا الاعتماد على نفسها فقط.

ولا تقل معالجة ثيمة اللذة المسعورة في فيلم أكيرو عن ذلك دراماتيكية، فهي نابضة بالحياة وتتمركز تصويريا في ذلك المشهد حيث يجعل الشخصية الرئيسية (يلعب دورها تاكاشي شيميورا) يقوده روائي ما تقابل معه بالمصادفة - يقوم بجولاته في أوكار الليل لكي ينسى أحزانه الخاصة. في

تلك المشاهد المتتابعة لذلك الشكل الرخيص الواضح من التفسخ، يمسك كيروساوا بذلك المظهر اللاهث البائس للبحث عن اللذة والذي مثل مظهرا مهما للحيوية غير المنضبطة لليابان والتي كانت لا تزال في طور الاكتشاف. لقد شعر اليابانيون من ذلك الجيل بأن من حقهم إمتاع أنفسهم إلى أقصى حد كتعويض عن تجربتهم أثناء فترة الحرب، وهكذا فقد أصبحوا روادا لما سمي بـ «الحيوانات الاقتصادية» الذين تحدوا الأسواق العالمية بعد ذلك بعشرين عاما.

ورغم أن مشاهد اللذة في الفيلم لم تستغرق سوى عشر دقائق، فقد جاءت مؤثرة ومثيرة للمشاعر تماما مثل تناول فيلليني للموتيفة نفسها في فيلمه الحياة اللذيذة La Dolce Vita.

ومع أن كيروساوا حصل على تمويل كاف من السينما الآخذة في الانتعاش، فإن عدد أفراد الكومبارس المخصص لفيلمه كان ضئيلا إذا ما قورن بمثيله في أفلام الإثارة. واستطاع كيروساوا، بمهارة فائقة، أن يبدع مشاهد ذات نسيج خاص، مستحضرا عبر قاعات الرقص المعلبة والكباريهات، الجو المحموم لملاحقة اللذة. وتتميز هنا بوجه خاص لقطة الكباريه، حيث يعزف توشكيوكي أشيمورا البيانو، وتغني تاكاشي سيميورا، فالتغير الإيقاعي للصور السينمائية المصاحبة للموسيقى كان متقنا لدرجة أنه بدا وكأن كيروساوا قد كف يده تماما عن حركة الموسيقيين.

على أن كيروساوا لا يقدم في هذا المشهد مجرد وصف لعادات هذه المنطقة. إن تصويره المحموم لتلك الفترة قد تضافر، بوصفه تعبيرا عن تعلق الشخصية الرئيسية (والمخرج أيضا) الشديد بالحياة، مع الثيمة الأساسية للفيلم، معنى الحياة، وبهذه الطريقة شكل تطور كل ثيمة ثانوية تقريبا فيلما منفصلا ومؤثرا بذاته. ونظرا لأن هذه الثيمات قد تم إخضاعها للثيمة الرئيسية المتعلقة بالحياة والموت، فقد اكتسب فيلم «أكيرو» التأثير الغامر لسيمفونية عظيمة مكونة من عدة حركات. ففي اللقطات الأولى للفيلم نرى أشعة إكس لمعدة الشخصية الرئيسية المصابة بالسرطان، والطبيعة المأساوية للحياة تسفر عن وجهها. ومن حيث الدلالة يمكن مقارنة هذا المشهد بالجمل الافتتاحية في

السيمفونية الخامسة لبيتهوفن.

وخلافا للمهارة الشديدة التي عالج بها كيروساوا الثيمات الثانوية لفيلم أكيرو، فإن طرحه ثيمة الفيلم الرئيسية يمكن أن نصفه بمعنى ما بالنمطية، والأخلاقية بل وبالتعليمية. فما يخلص إليه هذا الطرح ببساطة هو أن هؤلاء المضحين بأنفسهم، ويعيشون بملء مشاعرهم للناس الآخرين والمجتمع، يستطيعون أن يموتوا في رضا مهما بلغت عذاباتهم الخاصة. ورغم أنه أمر حقيقي، فإنه محير في الواقع لأنه حقيقي تماما، وربما يشعر المتفرج بأنه يثأر لنفسه عندما يطرح مشكلات في الحياة لا تحل بمثل هذه السهولة.

ويتجنب كيروساوا رد فعل كهذا بمعالجته الحاذقة لتلك الخلاصة، فمن خلال كلمات تلك الفتاة المرحة، البسيطة، يراود الشخصية الرئيسية شعور بأن الهدف من الحياة ينبغي أن نجده داخل عمل المرء نفسه. ولهذا فقد أصبح مفعما بالحيوية، كما لو أنه ولد من جديد، وبتكريسه التام لخدماته لناسه الذين أرادوا ملعبا بدلا من المجرور، يعيش حياته في أيامه الأخيرة دون لوم ويموت قانعا. ولا تسرد هذه التطورات موضوعيا وإنما يتم سردها بحذق شديد من خلال ذكريات تلك المجموعة من الناس التي لازمته عند وفاته.

ولو أن تجسيد هذه الشخصية - بكل فعاليتها المكتسبة - تم بطريقة مباشرة، لكان المتفرج قد شعر بالمبالغة في نبالة قصدها. لكن لأنها قدمت عبر الموظفين العموميين العاديين الذين لازموه عند وفاته، فإننا نتعاطف مع هؤلاء الذين يعترفون بوضاعتهم الخاصة، متمنين مشاركته نبالته الخاصة. كما أن حقيقة كونهم هزليين لأنهم يتعاطون الخمر، تجعل من أمر إدراكنا لأنفسنا من خلالهم، أكثر بساطة، وتجعلنا نأمل أن نكون شبيهين بمساعده كيميورا Kimura الذي يتفانى من أجل تحقيق آماله الأخيرة. ومن هنا ينطوي فيلم «أكيرو» على خلاصة مزدوجة: فهو صرخة عميقة موجهة لنا بأن ننافس حياة البطل الفاضلة، ثم هو نداء يشجعنا على أن نحافظ على الأقل على الشعور بالاحترام تجاه الطريقة التي عاشها.

ونستطيع أن نرى من خلال عمق هذه الخلاصة، لمسة كيروساوا الخاصة الرقيقة. فهو لم يقدم عظة

أخلاقية مملة، ولا جعل من نفسه شبيها بالشخصية الرئيسية أو بمساعده كيميورا، وبالتالي فقد تعاطف كثير من المشاهدين - وأنا أحدهم - مع معضلته الخاصة.

ولقد تكررت كل من الثيمات وأسلوب السرد في فيلم «أكيرو» باستمرار في أفلامه الأخرى، فالثيمة الرئيسية لمعنى الحياة عولجت مثلا في أفلام «مع عدم الاعتذار لشبابنا» No Regrets for Our Youth، و«المبارزة الهادئة» The Quiet Duel (1949)، و«الأبله» Gdiat (1951)، و«الساموراي السبعة» Seven Samurai، و«ذو اللحية الحمراء» Red Beard (1965).

وفي اعتقادي أن تعبيرها الواضح كان في فيلمي «مع عدم الاعتذار لشبابنا» و«الأبله»، على الرغم من بساطة الأول، والإرباك في الفيلم الثاني.

وتتضح مشكلة البيروقراطية في فيلم «ذو اللحية الحمراء» حيث تترأس الشخصية الأساسية المعروفة بـ «ذو اللحية الحمراء» أحد المستشفيات العامة خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر. ومن الواضح أن كيروساوا عندما قرأ الرواية الأصلية التي كتبها «شوجورو ياماموتو» قد راعته فكرة أنه لو كانت الشخصية الرئيسية في «أكيرو» قد عاشت بصحتها الكاملة منذ البداية، واكتسبت مكانة محترمة، فقد كان جديرا بها أن تشبه هذا الطبيب النبيل.

وفي فيلم «العالي والواطىء» High and Low تقدم لنا بيروقراطية المشروع الخاص لا بيروقراطية الحكومة، حيث تعارض الشخصية الرئيسية، ذات المنصب الإداري، والذراع الواحدة وبمفردها مجموعة الزملاء الذين يخططون لتداول منتجات رخيصة، ويراهن المسؤول بموقعه على سياسة إنتاج عالية الجودة. وتعتبر هذه الشخصية من النوعية نفسها التي يقدرها كيروساوا جيدا لأنها ترفض التكيف مع النظام والتحول إلى شيء بلا ملامح خاصة. أما مفتش البوليس في الفيلم فهو الوجه الآخر للعملة، فقد صار - بوصفه رجلا تكيف تماما مع الفكر المنمط للشرطة الحديثة - شخصا بيروقراطيا مذعورا وشاذ التصرفات. ومع ذلك فقد ظهر نقد كيروساوا البالغ العنف للبيروقراطية في فيلم «ينبوع النوم الرديء»

(Warui Yastu Bad Sleep Well Hodo Yoku Nemuru1960) حيث يفضح روابط الفساد بين الحكومة ومستويات الإدارة العليا.

وقد تجلت ثيمة القطيعة بين الوالدين وأبنائهما في رائعته «قصه حياة» ـ 1955 ـ وعلى الرغم من أن هذه الثيمة تعتبر ثانوية بالنسبة لثيمة الاحتجاج على الإبادة في الهولوكست أو «المحرقة» الذرية، فقد نجحت في الهيمنة والتعتيم على ثيمة الحرب الذرية، وهو ما أدى بالبعض إلى اعتبار الفيلم فاشلا.

ومع ذلك، ففي تاريخ السينما هناك عدد قليل من الأفلام ـ إذا ما وجدت أصلا ـ فإنها تستطيع أن تجسد أزمة العلاقات الإنسانية كما عبر عنها كيروساوا في «قصة حياة»، ولذلك يحتاج الفيلم إلى إعادة نظر وتقييم ملائمين.

ويمثل فيلما «الملاك المخمور» Drunken Angel ـــــ 1948 ـ و«الكلب الضال» Stray Dog 1949 ـ التعبيرين الأكثر حيوية ـ بين أفلام كيروساوا ـ عن الفترة التالية مباشرة للحرب العالمية الثانية.

ويصور الفيلم الأول على نحو نابض بالحياة والحركة الدائبة والمتسمة بالفوضى لمنطقة السوق السوداء، أما الثاني فيستدعي المناظر المقفرة لطوكيو المحتلة، وفي كلا الفيلمين لا يجسد كيروساوا فحسب إقفار يابان مابعد الحرب وعزلتها بل يلفت الانتباه أيضا إلى مشاعر التحرر من إحباط وهزيمة فترة الحرب، ومن ثم يتميز عن أفلام معاصريه. ومع استعادة اليابان عافيتها اقتصاديا، أصبح من الصعب على كيروساوا أن يواصل البحث في الوجه الفوضوي والفظ في الدراما المعاصرة، فكانت أفضليته للدراما التاريخية المعمقة، وبالذات في تلك العهود التي كانت الحياة فيها في ذروة قسوتها.

لقد كان لأسلوب السرد الدرامي لفيلم «أكيرو» حيث يتغير الشكل السردي في منتصف الطريق مع موت الشخصية الرئيسية وتتواصل الثيمة من خلال الرؤى الشخصية لهؤلاء الذين لازموه على فراش الموت، سابقة قوية في رائعة أخرى من روائعه هي فيلم «راشامون» Rashamon. بل إن موتيفة المرض ظهرت في كثير من الأفلام، ففي «الملاك المخمور» يصاب المجرم الشاب بمرض السل،. وفي «المبارزة الهادئة» يؤذي الطبيب

الشاب نفسه بمرض الزهري أثناء إجرائه بإهمال عملية جراحية لأحد الجنود في منطقة قتال. وفي فيلم «فضيحة» Scandal ـــ 1950 ـ ينصلح حال القاضي السخيف المدمن للخمر بعد وفاة ابنته المصابة بالسل. وتعد الشخصية الرئيسية في فيلم «الأبله» شخصية شيزوفرينية، كما أن البطل في «قصة حياة» مهتاج عصبيا، وفي فيلم «العالي والواطىء» تظهر حفنة من متعاطي المخدرات، وفي أفلام الدراما التاريخية a Period Drama، مثل «ذو اللحية الحمراء»، يسيطر ـــ على الحدث ـ الأطباء والمرضى.

وربما تعد موتيفة المرض خلاصة لتجارب كيروساوا أثناء الفترة التي أعقبت الحرب، من حيث إنه يصور في أول فيلمين له خلال فترة الحرب (سانشيرو سوجاتا Sanshiro Su-gata، ورائعة الجمال The Most Beautiful) فتاة وفتى يفيضان بالبراءة والحيوية، بل وعنوان لاكتمال الصحة. وكما سيتضح فيما بعد، فإن هذه الموتيفة ترتبط ارتباطا وثيقا بثيمته الرئيسية المتعلقة بمعنى الحياة، كما أن لها صلة بشفاء اليابان من آثار الهزيمة.

بعد الحرب الثانية، تأمل المثقفون اليابانيون ـــ وكيروساوا أحدهم ـ ظاهرة صعود العسكرانية، وكان من بين القضايا الساخنة المثارة في النقاش ما إذا كانت العسكرانية بمنزلة نتيجة لضعف اليابانيين في تحقيق أنفسهم كأفراد، وميلهم إلى أن يكونوا منخرطين في الحشد. وكان هناك اتفاق على أنه يتعين على الأفراد أن يبنوا ذواتا قوية وأن يكونوا أكثر اصرارا وحزما، ويتفق كيروساوا مع ذلك الرأي وهو مايتضح من الفقرة التالية والمتعلقة بهدفه من إخراج فيلم «مع عدم الاعتذار لشبابنا» في عام 1946 (الأعمال الكاملة لأكيرا كيروساوا ـــ 1980): «كنت أرى أنه من أجل خلق يابان جديدة فإن على المرأة أن تملك ذاتا قوية، ولهذا فقد جلت الشخصية الرئيسية امرأة حققت أهدافها التي وضعتها لنفسها». على أن من الواضح أن محاولات كيروساوا تلك لتأكيد الذات قد تم إعاقتها أثناء إنتاج هذا الفيلم.

وفي استديوهات توهو Toho التي كان كيروساوا مرتبطا بالعمل معها، كانت السيطرة منعقدة لاتحاد العمال ـــ الشيوعي القيادة ـ بحيث إنه لا يمكن إنتاج أي فيلم دون موافقته

وقد تعاون كيروساوا معهم، ونظرا لأنه هو نفسه، ككثيرين من الشباب المثقف نحو عام 1930 ـ قد شارك في حركة الحزب الشيوعي، لذلك لم يكن هناك ما يدعو للدهشة أن يثير فيلم «مع عدم الاعتذار لشبابنا» إشارات سريعة إلى حركة الحزب المعادية للحرب والتي ظلت مستمرة حتي عام 1945. ومع ذلك ففي عام 1946 أراد أحد أعضاء الحزب أن يخرج فيلما مبنيا على مادة شبيهة، فقام قادة الاتحاد بالضغط على كيروساوا لوقف إخراج فيلم «مع عدم الاعتذار لشبابنا». ومع أن كيروساوا عارضهم، واستمر في إخراجه للفيلم فقد تعين عليه أن يغير النصف الأخير من القصة، كنوع من الحل الوسط.

ومن خلال هذه التجربة، أصبح واضحا لكيروساوا أن الشيوعيين ذوي النفوذ وليس العسكريون وحدهم، يمكنهم أن يسحقوا حرية التعبير الفردية. ومن ثم وجد كيروساوا نفسه في مأزق. فقد شكل الشيوعيون في المجتمع الياباني وحتى عام 1960 مركز ثقل معارضة التيار الأساسي للمجتمع، فكانت معظم الأفلام التي تنتقد الشرور الاجتماعية يصنعها شيوعيون أو على الأقل من خلال وجهة نظرهم القائلة إن شرور المؤسسة الحاكمة يمكن إزالتها من خلال «التضامن الشعبي».

على أن كيروساوا قد تعلم أن التحقق الذاتي الحر أيضا يمكن سحقه في سياق تلك العملية، وبدأ في إخراج أفلام نقد اجتماعي معارضة لمبدأ «تضامن الشعب».

ومنذ أن آمن كيروساوا بالمسؤولية الفردية في نقد المجتمع، ابتعد عن التفكير الشيوعي. غير أنه لم يتوقف نهائيا عن معالجة القضايا الاجتماعية مثل إرهاب العصابات، والبيروقراطية، والأسلحة الذرية، والفساد في دوائر رجال الأعمال والحكومة... إلخ. لقد شق طريقا صعبا، كما نرى على سبيل المثال، في فيلم Bad Sleep Well عندما تحاول الشخصية الرئيسية أن تواجه وحدها شرور البنية البيروقراطية، فتنحط إلى «إرهابي ضحل»، وفي فيلم «العالي والواطىء» أيضا عندما يحاول مفتش البوليس معاقبة اللص، من منطلق المعنى الفردي، وليس القانوني، للعدالة، فيزل داخل «بطولية» لا تحتمل، وفي «قصة حياة» تثبت محنة الرجل الذي

يحاول أن يحل مشكلة الأسلحة النووية ـ تلك المشكلة التي يستحيل حلها حلا فرديا ـ استحالة هذا الحل ويتركنا مع إجابة قوية ومعقدة للسؤال. فقد أصبح مجنونا في النهاية.

إن أي فرد لو حاول أن يتصدى للشرور الاجتماعية وحده فسوف يسعى حتما إلى هلاكه، على نحو يؤدي به إلى الهلاك، غير أن هذا بذاته شيء له جماله الخاص. وهذه الموتيفة، التي تظهر باستمرار في أفلام كيروساوا، هي طريقة أخرى للقول إن هؤلاء الذين يحاولون تأكيد ذواتهم القوية لا ينبغي أن يشعروا بالخوف من هلاكهم الخاص فعدم الخوف من الموت والوعي الكامل بالمصير المهلك يمكن أن يؤديا لفعل أكثر تأثيرا من أجل العدالة. وهذا هو المتطلب الأكثر أهمية في بطل أي فيلم من أفلام كيروساوا، وهو ما يتحقق على أفضل وجه في الشخصيتين الرئيسيتين في فيلمي «المبارزة الهادئة» و«أكيرو»، فهما رجلان ناضلا لكي يعيشا بعدالة بينما يصارعان مرضا مميتا. ويمثل المرضى الذين يظهرون في أعماله الأخرى تنويعات مختلفة على هاتين الشخصيتين. إن قوة الفرد تتخذ، في خيال كيروساوا، هيئة المناضل ضد المرض المميت. وربما كانت تلك العملية متسمة بالغرابة والعاطفية، لكنها تعكس عملية ضرورية يمكن لليابانيين من خلالها أن يشفوا من صدمة الهزيمة، ويصبحوا أفرادا مستقلين.

وغالبا ما يتم إخبار أبطال كيروساوا، عن طريق هؤلاء الذين يحيطون بهم، أن من الصعب على الناس العاديين أن يفهموا طريقهم الخاص في الحياة، كما نجد في أفلام «لا عزاء لشبابنا» و«أكيرو»، و«قصة حياة»، و«ذو اللحية الحمراء»، و«درسو أوزال»، ولا تسعى هذه الشخصيات الرئيسية إلى «إقامة تضامن» مع أحد آخر فهي تقرر لنفسها كيف تعيش وكيف تعاني وحدها من المرض الذي لا يخص أحدا غيرها. إنهم كائنات إنسانية تكتشف معنى الحياة بنفسها، وتبدو ـ حتما ـ للآخرين ككائنات غير عادية أو مريضة.

وهنا يكمن نقد كيروساوا للنزوع الياباني للانخراط في الحشد، وطرحه القائل إن شفاء اليابان من آثار الهزيمة لا يمكن أن يعتمد على الحلول الاقتصادية وحدها.



انتشار وسائل الإعلام

الوصول العالمي وقوة الصورة

تأليف: جيمس. ف. هوج الابن
ترجمة: حامد يوسف سليمة

شهدت خمس السنوات الأخيرة نموا مثيرا في التغطية الحية لأنباء الأزمات وغيرها من الأحداث المهمة حول العالم. وتعد قوة وسائل الإعلام، بما يدعمها من تقدم تقني وسيلة فعالة جديدة من وسائل الدبلوماسية، وهي أيضا قوة مثيرة للتمزق ولا يمكن التنبؤ بها، وتثير فوريتها وقابليتها للانتشار تحديات كبرى للزعماء السياسيين الذين يعكفون على تشكيل مجرى السياسة الخارجية.

بدأت الزيادة المؤثرة في التقارير التليفزيونية الحية عن الأزمات الدولية منذ خمس سنوات على وجه التحديد بتغطية مظاهرات ميدان «تيان إن من» عن طريق القمر الصناعي، وكانت سي. إن. إن. رائدة في تغطية تلك الأحداث وقت وقوعها، وقد عدلت الشبكات الإذاعية الأخرى أسلوبها بسرعة عندما رأت قوتها، كما عدلت الصحافة المطبوعة أسلوبها أيضا لتكثيف الصور العاطفية فور وقوعها، وغالبا مايكون ذلك على حساب التحليل. إن قدرات وسائل الإعلام العصرية هذه على أن تكون فورية ومثيرة ومنتشرة تسبب عدم استقرار لإدارة الشؤون الخارجية. ولو كانت الحرب الباردة مازالت قائمة لكان هذا جائزا، غير أنه في ظل الآثار عديمة الشكل لمنافسي القوة العظمى المحددة فإن أثر فورية وسائل الإعلام مبالغ فيه. إن التقنية التي تجعل التغطية العالمية الواقعية

العنوان الأصلي للمقال:
Media Perrasiveness, Global Reach And Picture Power. Foreign Affairs, July/ August 1994, Volume 73, Number 4.
مراجعة: د. المنصف الشنوفي

ممكنة تقنية ثورية حقا، فمراسلو اليوم يستخدمون أحدث الحاسبات والتليفونات اللاسلكية التي تبث مباشرة إلى الأقمار الصناعية وأطباق الأقمار الصناعية المتحركة لتذيع صورا وتعليقات حية من مواقع الأحداث المأساوية والاضطرابات دون عمليات تأخير البث أو العوائق السياسية أو الرقابة العسكرية في الأيام الخوالي.

إن تغطية سي. إن. إن التي لا تتوقف (وسيأتي ذلك في المستقبل من هيئة الإذاعة البريطانية الـ بي. بي. سي. وغيرها) يتيح لصانعي السياسة الفرص في حينها، وعلى الرغم من هذه الفوائد، فإن تغطية الأحداث العالمية في وقتها تسبب لهم شعورا بالقلق أكثر من شعورهم بالبهجة. إنهم يشعرون بالقلق على «فقد السيطرة» ويلقون باللائمة على عدم توافر الوقت الهادىء في التفكير في الخيارات والوصول إلى اتفاقيات خاصة وتشكيل الفهم العام، ويذكرون بحنين كيف أن تلك الفرص ساعدت الرئيس جون. ف. كيندي على الاستجابة بأمان إلى اكتشاف الصواريخ السوفييتية في كوبا، فقد استطاع كيندي أن يحافظ على سرية المفاوضات الحاسمة لستة أيام في عصر كان اقتحام الأقمار الصناعية فيه مازال حكرا على الحكومة، وكان التليفزيون في عام 1962 غير متقدم بدرجة كافية حتى أن ماكنمارا وزير الدفاع لم يفتح جهاز التليفزيون خلال أسبوعي الأزمة.

واليوم، فإن وسائل الإعلام المنتشرة تزيد الضغط على السياسيين للاستجابة فورا للتقارير الإخبارية التي تكون غير كاملة ودون قرينة وخاطئة أحيانا بسبب فوريتها. ومع ذلك فقد أصبح الصديق والعدو يتوقعان الإشارات فورا، وأي فراغ سوف يتم ملؤه سريعا بشيء ما، ويوحي جورج شولتز وزير الخارجية الأسبق بتفسير المعضلة في ملاحظته بأن البث التليفزيوني الحي «يضع كل إنسان في الوقت الحقيقي. إذ إن كل إنسان يرى الشيء نفسه».

إن النموذج الجديد من الاستجابة للأزمات ببيانات فورية يؤدي إلى عمليات اندفاع متعجلة وقلقة مثلما حدث لحكومة الولايات المتحدة عندما علمت بإغلاق الرئيس بوريس يلتسين للبرلمان الروسي في أكتوبر من عام 1993، فقد علقت المجموعة العليا لوزارة الخارجية العمل العادي عندما تنبهت في وقت مبكر من ذلك اليوم إلى اتخاذ إجراءات صارمة وركزت على مايجب أن يقوله وزير الخارجية والرئيس على شاشة التليفزيون بحلول الرابعة مساء. أما في عصر آخر فإن الصيغة الدبلوماسية كان بالإمكان أن تكون: «كلما قل الكلام كان ذلك أفضل» حتى يتم الاطلاع على المزيد.

الدروس الصحيحة

وعلى أية حال فإن صعوبات التكيف مع هذا العصر الجديد مركبة حيث تعزى كل أنواع المشاكل بأسبابها المختلفة إلى انتشار وسائل الإعلام وفي مقدمتها عدم وجود استراتيجية حكومية يمكن إدراكها، وكذلك التغييرات في التركيبة الأمريكية. كانت الحرب الباردة في

الإدراك المؤخر تقدم مقياسا لتحديد أهمية الأحداث يتمثل في مقدار تأثيرها في أمن أمريكا في مقابل أمن القوة العظمى المنافسة لها، إذ كانت الحدود المتوسطة للتغطية الصحفية تميل إلى حدود السياسة الخارجية للدولة وهي احتواء الشيوعية ونزعة التوسع السوفييتي، وكانت الصحافة ميالة إلى النقد غالبا ولكن نقد تنفيذ السياسة أكثر مما هو نقد لأهدافها.

ومع فقدان المقياس القديم فإن صانعي السياسة ووسائل الإعلام يكافحون بالمثل لفهم النظام العالمي الجديد الخاص بالمخاطرات والفرص، وهم يقومون بذلك وجمهور القراء والمستمعين والمشاهدين أقل انتباها حيث إن عيون الجمهور الأمريكي مركزة على المشاكل الداخلية أكثر منها على الجموح المفزع الذي خلف سريعا الشعور بالغبطة في نهاية الحرب الباردة. وقد أثبتت دراسات استطلاعية كتلك التي قام بها مركز تايمز ميرور Times Mirror للشعب والصحافة أن هناك شعورا عاما قويا بأن الأمة حصلت على حقها في تناول عللها الاجتماعية حين اضطلعت بنفقات الاحتواء لمدة طويلة جدا.

وبالنسبة إلى صانعي السياسة فإن التكيف مع انتشار وسائل الإعلام يجب أن يبدأ باستخلاص الدروس الصحيحة من فوضى السنين الأخيرة، فإذا أراد صانعو السياسة أن يضعوا جدول الأعمال وألا يذروه لوسائل الإعلام فلابد أن يكون لديهم جدول أعمال، والمفتاح هو وجود سياسة يمكنها قيادة التأييد العام ضد عمليات التأرجح العاطفية التي تثيرها الصور التليفزيونية.

وفي حالة غياب استراتيجية حكومية مقنعة فإن وسائل الإعلام سوف تكون عاملا مساعدا حفازا. وهذه هي العملية التي شهدناها أخيرا مرارا وتكرارا، فحين تنفجر أزمة ولا يوجد أي بيان واضح للمصالح والتهديدات تقوم الصحافة بإثارة النزعة الإنسانية فوق المصالح القومية الملموسة كتبرير وحيد للتحرك والتدخل، وقد عبر دوجلاس هيرد وزير الخارجية البريطاني بأسلوب فيه وخز حاد عما ينتج عن هذا من إزعاج لصانعي السياسة حين قال في حديث له أمام المراسلين الأجانب في سبتمبر الماضي «إنهم يؤسسون أعضاء ناد.. لابد من عمل شيء ما».

وقد تجلت قوة الصور مرارا وتكرارا من حوادث عديدة بعد الحرب الباردة، ففي أبريل قام الناتو ــ الذي يبدو حتى الآن عاجزا ـ بفرض إنذار نهائي محدد سريع في صراع البوسنة، بعد أن سبب قصف ساحة سوق سراييفو بالهاون خسائر رهيبة بين المدنيين.. وقد تساءل المراقبون في موقع الأحداث عن السبب في أن فقدان الأرواح هذا بالذات هو الذي أدى إلى التحرك ضد الحصار الصربي رغم أنه ليس أكبر من غيره في عمليات فقد الأرواح التي تقع في البوسنة. وكانت الإجابة التي لقيت قبولا حسنا هي: «التليفزيون»، فقد صادف ذلك نهوض طاقم شبكة سي. إن. إن. وخروجه في المدينة صباح ذلك السبت. وقد

حدد أنتوني ليك مستشار الأمن القومي في خطاب «التكبير» الذي ألقاه في سبتمبر من العام 1993 المشكلة وعلاجها بقوله: «إن ضغط الرأي العام من أجل العمل لخير الإنسان قد تدفعه الصور التليفزيونية بشكل متزايد، وقد يعتمد هذا بدوره على اعتبارات منها المكان الذي ترسل إليه سي. إن. إن أطقم تصويرها، غير أنه لابد أن نأخذ في الاعتبار عوامل أخرى مؤثرة أيضا وهي: التكلفة، الجدوى، دوام التحسن الذي ستحدثه مساعدتنا، استعداد الهيئات الإقليمية والدولية للاضطلاع بدورها واحتمال أن تتمخض أعمالنا عن فوائد أمنية أرحب لشعب الإقليم الذي نحن بصدده».

إن العلاج الشافي أسهل في التحديد من التطبيق كما يتضح ذلك من الاستجابة لتلك الصور التليفزيونية الخاصة بعمليات القصف في سراييفو، فبينما أفادت ضربات الناتو الجوية التي سبق التهديد بها مواطني المدينة فقد أثارت شكوكا سياسية كبرى، وقد تشير إلى خطر مبادرات تدفعها وسائل الإعلام. فقد تجادل المسؤولون في وزارتي الخارجية والدفاع حول المزيد من تطبيق التدخل المحدود ولم تحسم الضربات الجوية التالية ضد مواقع الصرب حول المقاطعة المسلمة في جورازدى المسألة إلا لمدة قصيرة واستمر قصف صرب البوسنة وتقدم دباباتهم باتجاه «المأوى الآمن» للأمم المتحدة لوقت قصير. وقد ظلت الخطوات التالية ـ سواء في اتجاه المفاوضات أو المزيد من التدخل ـ أمرا غير معروف على وجه التحقيق.

وقد أسهم الغياب المماثل للسياسة الواضحة في رد الفعل الجاف للجمهور ضد التورط الأمريكي المستمر في الصومال بعد مصرع 18 جنديا من جنود الولايات المتحدة. وقد عبر جورج بوش في نهاية أيام رئاسته عن رد فعله إزاء الصور التليفزيونية للصوماليين الذين يموتون جوعا بأن عهد إلى القوات المسلحة للولايات المتحدة تخفيف المجاعة. وعندما اتسعت المهمة في أوائل إدارة كلينتون لتشمل مطاردة القائد الحربي أثار ذلك قتالا مدمرا بالنيران في شوارع مقديشو. والحقيقة أن احتمال وقوع أحداث عدائية كان كامنا منذ البداية، ففي الوقت الذي كان الخصوم فيه مازالوا يتقاتلون، لم يكن في وسع أية عملية إنسانية خيرية أن تظل بمنأى عن الصراع، ولم يكن الجمهور الأمريكي متهيئا لتقبل خسائر في مكان لا تكون فيه المصالح الحيوية للولايات المتحدة في خطر.

إن القمع العنيف للمظاهرات الطلابية في ميدان تيانامين ببكين قد ترك أثرا طويل المدى في الاتجاهات العامة، فقد أدت صور الطلاب وهم يطالبون بحرية التعبير، وصورة لأحد المحتجين وهو يواجه دبابة بمفرده وما تلا ذلك من تقارير عن الكبت العنيف بعد منع كاميرات التليفزيون من دخول المنطقة إلى تغيير حاد في الرأي العام الأمريكي بدءا من القمة، إذ أشارت مارلين فيتزووتر السكرتيرة الصحفية لإدارة بوش إلى تأثير وسائل الإعلام في هذه الملاحظة في عام 1991 والمسجلة في «شيكاغو تريبيون» بقولها: «لقد كنا أول حكومة تستجيب ووصفناها بأنها عمل من

أعمال الغضب وهلم جرا، وكان ذلك قائما كله تقريبا على ما كنا نراه على شاشة التليفزيون.. وكنا نحصل على تقارير برقية من بكين إلا أنها لم تكن لديها اللسعة المطلوبة لكي تستجيب الحكومة والتي تتوافر لدى الصور التليفزيونية».

وسرعان ما تبخر التأييد العام والسياسي الأمريكي للإذعان لتحول الصين المتوقع من التحسن الاقتصادي إلى التحرر السياسي، وجاء رد فعل الكونجرس ومن بعده المرشح بيل كلينتون وبصورة متشنجة، فربط التحسن في سجل الصين في مجال حقوق الإنسان بتفضيلات التعريفة الجمركية المستمرة. وقد أدرك كلينتون خلال عام من رئاسته أن الربط المحكم لتلك المسائل يهدد بتدمير عدد من مصالح الولايات المتحدة، وعندما حل موعد تجديد تفضيلات التعريفة الجمركية للصين كدولة أولى بالرعاية قام كلينتون بفك ارتباط سياسات التجارة وحقوق الإنسان. إن قوة التصوير التليفزيوني والحملة البلاغية التي أثارها مازال بالإمكان استدراكها عن طريق إقناع الجمهور بالواقعية الجديدة.

الدروس الخاطئة

ومع مرور الوقت نرى تطبيق الدروس التي تعلمها العسكريون من أول حرب لأمريكا صورها التليفزيون في فيتنام، ويشترك كثير من الضباط الحاليين في الاعتقاد بأن التغطية التليفزيونية حولت الجمهور ضد الحرب مضيعة بذلك فرص النصر ويستشهدون بصور لأفراد حرب العصابات ملطخين بالدماء وأكفان ومعارك غير حاسمة وخسائر مدنية.. وهذه الدروس التي تؤثر في سياسة العسكريين الإعلامية مخطئة من نواح كثيرة.

كان الجمهور الأمريكي في الواقع يؤيد حرب فيتنام و«الاحتواء» كمبرر لها لخمس سنوات كاملة، وأما إرجاع التحرر من السحر أو الوهم إلى الصور التليفزيونية الملطخة بالدماء فيتجاهل ما تم التوصل إليه من أن أقل من اثنين في المائة من صور التليفزيون كانت تظهر أية دماء، وكانت الأكفان كحقيقة وليس صورتها هي العامل المهم. وقد وجد باحثون من جامعة ميتشجان ارتباطا إيجابيا بين هبوط التأييد في مجتمعات معينة وعدد الجنود الموتى العائدين إلى الوطن (وقد أدى ارتباط مماثل إلى احتجاج متزايد في بريطانيا العظمى ضد حرب البوير قبل عصر التليفزيون بزمن طويل)، إن تأييد التدخل في فيتنام لم يهبط إلى أقل من خمسين في المائة إلا بعد أن ألمح الرئيس ليندون جونسون في خطاب له في مارس عام 1968 إلى أنه يعتبر الحرب غير قابلة للفوز فيها.

وبناء على فهم العسكريين لفيتنام فقد ركزوا بعد ذلك على القرارات السريعة والاتصال المحدود بوسائل الإعلام والانتقاء في الأذن بنشر الصور «الأنيقة» للأسلحة. ولو أن الجمهور لن يظل مبهورا عندما تصبح عمليات التدخل صعبة. فاتجاهات الجمهور كما في فيتنام تتوقف في النهاية على تساؤلات حول سلامة السياسة وغرضها وتكاليفها وليس على الصور التليفزيونية.

وكل الباقي...

إن انتشار وسائل الإعلام يجب أن يوضع في محيط التغييرات الاجتماعية الأخرى حتى لا تكون هناك مبالغة في بيان إسهاماتها في الصعوبات الخاصة بوضع سياسة ما بعد الحرب الباردة، وعلى صناع السياسة أن يتكيفوا مع هذه التغيرات الأساسية وإن لم يكن بإمكانهم القيام بهذا إذا ألقوا باللائمة خطأ على تلك الآثار المعقدة على السلطة وممارسات وسائل الإعلام.

هناك أولا «الانعطاف إلى الداخل» للشعب الأمريكي والذي تتم مناقشته كثيرا، فالأمريكيون وقد تحرروا من عامل «الرعب النووي»، يشعرون بالحرية في التركيز على الوطن والمناطق المجاورة ومن الصعب جذب انتباههم إلى مشاكل خارجية، وإذا ما تم الحصول على ذلك فإنه من الصعب التجمع خلف تأكيدات الزعامة. وقد غبط الرئيس كلينتون آسفا — إن لم يكن جادا تماما — استخدام أسلافه للحرب الباردة كصيحة معركة، وقد قلل الرئيس بطريقة واعية وأكثر جدية من أهمية تورطه في السياسة الخارجية ليركز «مثل شعاع الليزر» على الساحة الداخلية التي أكسبته الانتخاب. وتؤكد استطلاعات الرأي العام، أن هناك حقا هبوطا ملحوظا في التأييد العام للمبادرات الخارجية باستثناء الاقتصادية منها التي تبشر بوجود فرص للعمل. وقد انتبه كلينتون لهذا فكانت التجارة والشؤون الاقتصادية هي الموضوعات الرئيسية التي حاول أن يصوغ حولها استراتيجية دولية واضحة.

ولابد أن نضيف إلى التغير في الاتجاه والنزاهة الرئاسية آثار تركيب أمريكا الاقتصادي المتغير. فوضع السياسة القومية الخارجية يعقده حصص أقاليم الدولة في مغامرات تجارية في الاقتصاد العالمي والتي تتسم بالتخصص بصورة متزايدة. ويزيد الأمر تعقيدا سعي الحكومات المحلية وحكومات الولايات وراء مصالحها المحدودة فيما وراء البحار والتي غالبا ما تسودها روح المنافسة. وعلى هذه الخريطة الاقتصادية المعقدة لابد من إضافة التغييرات في ديموغرافية الأمة، فالهجرة ونماذج معدل المواليد تخلق سكانا يتسمون بالمزيد من التعددية. وكلما كبرت المجموعات وازدهرت ازداد ما تمارسه من ضغط سياسي على زعماء السياسة الخارجية للولايات المتحدة حتى يولوا انتباها لأماكن نشأتهم الأصلية. إن كل دائرة انتخابية قائمة على قضية تطور لها مجموعات مصالح جيدة الهبات كي تتنافس من أجل جذب انتباه الحكومة ووسائل الإعلام.

صوت الشعب

لكي نزن قدرة انتشار وسائل الإعلام على إحداث آثار ضارة في مقابل الآثار البناءة فإن الأمر يتطلب تحليلا لعوامل كيفية استجابة الجمهور لوسائل الإعلام. فما تثيره الصورة من انفجارات التعاطف أو الغضب العام يمكن أن يكون سببا في شلل الحكومة أو رد الفعل الزائد.. وليس هناك داع لهذا، فالصور التليفزيونية عادة لها حياة قصيرة على الرف،

ويمكن تلطيف أثارها العاطفية بالعقل، غير أن ذلك يتطلب زعامة سياسية تضع سياسة من الممكن تأييدها وتقوم بشرحها، وتعرف متى تقف وراءها في صمود.

وهناك تحيز عام لدى الصفوة العليمة مؤداه أن عدم اهتمام الجمهور العام بالشؤون العالمية يجعله سريع التأثر بوسائل الإعلام المثيرة، وصحيح أن الجمهور لا ينتبه إلى تدفقات وفيضانات الشؤون الدولية عندما لا يكون هناك تهديد أمني مباشر، بيد أن أحد جوانب الانتشار الإعلامي الذي يتم إغفاله أحيانا هو قدرته على إعلام جمهور متورم أو منتفخ في أوقات الأزمات بصورة سريعة. إن التدفق الضخم للمعلومات في مثل تلك اللحظات سوف يتضمن السليم وغير السليم، والمسؤول وغير المسؤول، وفي مجتمع غني بالمعلومات ينمي الجمهور مهارات حدسية لتحليل المعلومات ومصادرها، ويقوم القراء والمشاهدون بوزن بعضها، ولكن ليست كلها بصورة جدية، كما يقومون بالإصغاء إلى الزعامة الماهرة في فن الإقناع.

إنها عملية غير تامة ويشق على صانعي السياسة إدارتها خاصة عندما توسع التكنولوجيا قدرات وسائل الإعلام، فالمواطنون والزعماء يتكيفون تدريجيا ويمحصون أنفسهم ويجعلونها تألف الجديد. وقد حدثت هذه العملية مع كل تغيير رئيسي في قدرة الاتصالات مثل التصوير الفوتوغرافي في الحرب الأهلية والبرق والهاتف والمذياع وآخرها التليفزيون. إن انتشار وسائل الإعلام يسبب التمزق والتفرق، غير أنه يمكنه مع مرور الوقت جعل الإعلام ديمقراطيا وبهذا يعطي الجمهور صوتا أكبر في المناقشات السياسية.

مازالت الأمور غير العادية والعنيفة هي المقوم الأساسي للأخبار، فالنزاع والخلاف يتم تسجيلهما، أما الوئام والسلام فيمران دون تسجيل.

ما مقدار وما جودة إعلام وسائل الاتصال للجمهور حول الشؤون الدولية؟ إن الاتجاهات مختلطة، ففي خلال سنوات الركود الأخيرة عمل مديرو التنفيذ في وسائل الإعلام بمقتضى الاهتمام العام الهابط على اختصار الأخبار الخارجية وخفضت الصحف المساحة المخصصة للأنباء الخارجية، وأغلقت مكاتبها فيما وراء البحار أو تركتها شاغرة، وقد طرأت حديثا تغيرات ملحوظة إذ تقوم بعض الصحف بتوسيع تغطيتها الخارجية. وللأسوشيتدبرس الآن تسعون مكتبا فيما وراء البحار رغم حفظ قصص قصيرة لثغرات خبرية ضيقة. كما أن لشبكة سي. إن. إن. عشرين مكتبا، وهي تمثل لكلتا الخدمتين أكبر التزامات من هذا القبيل في تاريخهما. وتبدي شبكات التليفزيون الرئيسية الثلاث التي مازالت تتحكم في أكبر الجماهير بوادر على إعادة التفكير أيضا، غير أن ذلك يأتي بعد فترة مدتها ثمان سنوات قام فيها الملاك المتحدون الجدد للشبكات الثلاث كلها بخفض عدد المراسلين وأطقم التصوير الذين يعملون طوال الوقت فيما وراء البحار بصورة مفاجئة وعنيفة. وكما لم يحدث من قبل أبدا فإن

أقسام الأخبار بالشبكة تعتمد على خبطات التصوير الحرة بالفيديو والتعليقات التي يقوم بها أشخاص أجانب ذوو امتياز أو فعالية بعضهم له صلات مريبة. أما عندما يتم استخدام مراسلين نظاميين فإنه يتم «إنزالهم بالمظلات» غالبا في آخر جهد للحصول على تقارير معلومات عن طريق القمر الصناعي في خلال ساعات.

وفي الوقت الذي تشهد فيه وسائل تغطية الأنباء الدولية ثورة وتغيرا كاملا فإن الممارسات الصحفية تلتزم بالتقاليد حيث يظل ماهو غير عادي وعنيف مصدرا للأخبار ويشد النزاع الانتباه، بينما يمر الوئام والسلام دون تسجيل، وغاية مايتم تغطيته هي القضايا والأماكن التي تشغل الاهتمامات الأمريكية. وحيث إن الصحف لم تعد قادرة على أن تكون الأولى في الأخبار فإنها مازالت تنقل «ما» هي الأحداث، ولكن الممتاز منها يُضمّن «السبب» أيضا.

أما التليفزيون فإنه يعرض العنف مع اهتمام غير كاف بالسياق، وإعطاء أولئك الذين يعتمدون على هذه الوسيلة صورة محدودة ومشوهة ومنطوية على التهديد المتواصل.

وضع جدول الأعمال

وطبقا للنظام الأمريكي في الحكم فإن الرئيس هو الذي يقوم بوضع السياسة الخارجية، إلا في حالات استثنائية نادرة، ويقوم وزيرا الخارجية والدفاع ومستشارو الأمن بتقديم المشورة والتنفيذ في أغلب الأحوال، وقد تؤثر وسائل الأخبار، ولكن ذلك يتبع غالبا جدول أعمال السياسيين، وعلى الرئيس ومساعديه استخدام منبر زمانهم لإقناع الكونجرس والجمهور بسياستهم، وفي عالم اليوم والغد الذي يشجع على التكيف مع انتشار وسائل الإعلام بكل مآزقها المستورة وإمكاناتها الكامنة عن طريق الإعداد والتجهيز فإن البيانات التي تم التدبر فيها بدلا من الملاحظات المرتجلة (وهي نزعة من نزعات كلينتون) وكذلك التدريب على الاتصالات تعتبر أدوات أساسية من أدوات الحكم.

وحتى في ذلك الوقت فإن الأخطاء والإشارات المتناقضة سوف يتم عرضها على الملأ، ويقوم الحلفاء والخصوم بتقييمها فورا، فلديهم جميعا القدرة على الوصول الفوري إلى وسائل الإعلام المنتشرة في أنحاء العالم كافة، ولكن الضربات الخاطئة العامة ينتج عنه اعتراف بعمليات التصحيح الضرورية أكثر من الأخطاء للدبلوماسية التقليدية. وقد تؤدي الصراحة إلى إفشاء الأسرار أحيانا وكثيرا ما توضح الأخطاء. وإذا كانت عملية امتصاص صدمات المفاوضات الحساسة أصعب مما كانت في زمن ج. ف. ك (جون فتيزجيرالد كيندي) فإنها مازالت ممكنة.

إن المشكلة اليوم هي أن إدارة الأزمات ومحاولات وضع جدول الأعمال تبدو مختلطة وملتبسة، وتعتمد كثيرا على نتائج الاقتراع الليلية، ولا يمكن أن يأتي العلاج إلا من القمة، من الزعامة الرئاسية التي تقوم بالتوضيح والإقناع، وسوف تثبت الاحتمالات المرجحة أن الإمكانات البناءة لانتشار وسائل الإعلام سوف تفوق آثارها الضارة.

إيران تجري صفقة مقايضة حول الشاهنامه



تأليف: كامبيز فوروهر

ترجمة: شهاب العنزي

بعد مضي عامين من المفاوضات قام وكلاء غير معروفي الهوية نيابة عن الولايات المتحدة بشراء أقسام من المخطوط الفارسي العظيم المعروف باسم الشاهنامه أو «كتاب الملوك» وهو عبارة عن ملحمة شعرية مصورة تضم أكثر من 50 ألف مقطع شعري مقفى وذلك في مقابل ملحمة المرأة الثالثة للكاتب ويلهم دي كونينغ (1952 ـ 1953) وقد أحيطت هذه الصفقة بسرية تامة وأنجزت بدقة في أحد أجزاء ممرات مطار فيينا.

العنوان الأصلي للمقال:

Iran Swaps de Kooning, Artnews, January 1995.

مراجعة: د. سعد بن طفلة العجمي

والصفقة هي جزء من الجهود التي تبذلها إيران في الوقت الحالي لاستعادة أجزاء من تراثها الثقافي من المجموعات الأثرية التي يقتنيها الغرب.

وكانت شهنامه هوتون الشهيرة التي اشتراها أرثر هوتون في عام 1959، وهو سليل عائلة كورننغ غلاس، قد أصبحت ذات أولوية قصوى بالنسبة لمنظمة التراث الثقافي الإيراني. وكان هذا الكتاب هدية من الشاه إسماعيل مؤسس الأسرة الملكية الصفوية الفارسية عام 1522 لابنه ووريثه شاه تماسب، وقد أسهم أكثر من 12 فنانا في هذا المخطوط، وهو ملحمة شعرية من القرن العاشر تحكي أساطير وتقاليد إيران القديمة. وكان نص العمل الأصلي يضم 258 لوحة زيتية و759 صفحة مزخرفة بالألوان الساطعة، ومن المحتمل أن يكون هوتون قد تبرع بأجزاء من الكتاب أو باعها مضطرا إلى درجة أنه عند وفاته في عام 1990 لم يبق لديه سوى مائة وثماني عشرة نسخة من المنممات الأصلية أما المنمات المائة والأربعون الأخرى فهي موزعة في مجموعات متعددة الأشكال بما في ذلك منممات متحف الفن المتروبولوتاني بالعاصمة الإيرانية.

ومما يدعو إلى السخرية أن هوتون حاول بيع المخطوط إلى شاه إيران عام 1976 بما قيمته 20 مليون دولار وذلك حسبما أشيع في هذا الصدد، ولكن في ذلك الوقت لم يكن شاه إيران وزوجته الإمبراطورة يوليان أي اهتمام للمطالبة بهذا الجزء من ميراثهما، وربما كان السر في ذلك يرجع إلى أنهما كانا مشغولين بشراء بعض التحف من الفن الغربي وذلك لتزويد متحف طهران للفن المعاصر بها. ومن سخرية القدر أيضا فرض الحظر على الشاهنامه وذلك بسبب ما تتضمنه من أخبار تشيد بالعصر الملكي في قمة احتدام الثورة الإيرانية عام 1980.

ومع ذلك، وبعد مضي عقد من الزمان، وبعد أن رد القراء الاعتبار لمؤلف الكتاب وهو الفردوسي شاعر الفارسية المعروف، أظهرت الحكومة اهتماما بشراء ماتبقى من مخطوط الشاهنامه من ابن هوتون، وهو أرثر أ. هوتون الثالث، وعلى الرغم من العجز في الاعتمادات المالية التي يعانيها الإيرانيون فإنهم يملكون أصولا مالية ذات فوائد عند الغرب، وأعني بذلك المجموعة الفنية التي قام

بجمعها شاه إيران السابق والتي تضم كل شيء ابتداء من الفن التأثيري حتى كتاب كونينغ «المرأة الثالثة». وفيما يتعلق بالصفقة التجارية الخاصة بالكتاب الثاني والذي يعد استفزازيا في نظر الإسلاميين بسبب ما يظهر به من لوحات عارية، فقد تم تسويتها عن طريق أحد التجار البريطانيين وهو «أوليفر هور» ومشتر آخر مجهول الاسم.

ويقول العلماء إن جزيئات الشاهنامه تعطي فقط لمحة عن جمالية الكتاب بأكمله، إذ يقول ميلو سي. بيتش مدير صالة فريد وأرثر م. سيكلر لعرض الفن الآسيوي في واشنطن دي. سي. في حديث له مع صحيفة وول ستريت جورنال «لقد تم جلب المخطوط إلى هنا ولكن الصفحات العظيمة اقتطعت منه، ومن ثم فإن العظام فقط هي التي بقيت مما ترك عندنا وأعيدت إلى الدولة التي وضعت هذا المخطوط، واعتقد بأن ذلك نوع من الإهانات».

ورغم ذلك فإن حسن حبيبي، نائب الرئيس الإيراني يقول إن استعادة بقايا المخطوط تظل أولوية من الأولويات، وأن إيران لديها القليل من العملات الصعبة التي ينبغي عليها أن تدخرها. فما الوضع بالنسبة للوحات الأخرى الموجودة في المتحف بما في ذلك أعمال جاكسون بولوك، ولوي لشتينشتاين، وجورج براك؟ ويقول حسن حبيبي إن هناك صفقة كبيرة أخرى ولكن إنجازها يمكن أن يكون صعبا من الناحية السياسية. ويستطرد قائلا: إن لدينا مجموعة ضخمة جدا من المقتنيات ولكننا نحتاج إلى جمهور كبير ونوعيات مختلفة من الأشخاص ليقدموا لنا موافقتهم على المشروع.

كانت ملحمة المرأة الثالثة للكاتب ويلهم دي كونينغ هي الثمن للمنمنمات الفارسية المائة والثمانية عشرة.



رغبات الاستقلال عند المراهقين

تأليف: دانييل مارسيلي

ترجمة: محمد الدنيا

عندما تغدو العلاقة مع الآخرين غير محتملة، تنشأ علاقة مع الأشياء، تترسخ حتى الموت أحياناً.

العنوان الأصلي للمقال:

Désirs d'Indépendance.

Science & Vie - September, 1994

مراجعة: د. عزت قرني



تنطوي التبعية للغير على منحدرين: نفسي وبدني. في التبعية النفسية، هنالك أولاً الرغبة في تجريب آثار مستحضر ما، مرة أخرى، هذا التجريب الذي يتمخض بعد ذلك عن أفكار وسلوكات تهدف إلى الحصول على المستحضر (المنتج). أما التبعية البدنية فتتسم بظهور متلازمة الفطام Syndrome de Sevrage عندما يتوقف الشخص عن التناول المنتظم للمستحضر المعني. ولا تسير حالتا التبعية هاتان على نحو متواز بصورة دائمة. وفي المراهقة، تكون التبعية النفسية هي الغالبة عادة، وتظهر الأخرى في وقت لاحق بشكل عام، اللهم إلا في حالة بعض المستحضرات.

عندما نتحدث عن التبعية النفسية، فإنه من الأهمية بمكان ألا نقتصر على الإشارة إلى المستحضرات موضع التجريم عادة: الحشيش، والتبغ، والكحول، والحالّات (المذيبات) Solvants، بل يجب أن نشير إلى الاستهلاك المنتظم للموجهات النفسية(1) Psychotropes أيضاً، وبعض السلوكات الغذائية، مثل الضور (2) Boulimie - الذي يعد نوعاً من إدمان السموم الغذائي الحقيقي - وبعض السلوكات المتكررة التي تنطوي على مضاعفات وخيمة...الخ.

ربما أمكننا أن نرى في مثل هذا التجميع لمواضع التبعية خليطاً غريباً قد يؤدي بنا إلى تمييع أو تشويه مفهوم التبعية. إلا أن التحليل المعمق للتصرفات الفردية يظهر أن لدى الشباب المعنيين نمط «علاقة التبعية» نفسه، وعلى نحو وثيق جداً، مع المستحضر أو السلوك. متى تكون هنالك «علاقة تبعية»؟ يحدث ذلك عندما يكرس الفرد قسماً مهماً من أفكاره ومن أفعاله للمستحضر الذي يكون موضوعا للتجريم، سواء كان ذلك من أجل الحصول عليه وتناوله أو من أجل الإقلاع عنه ورفض تعاطيه، أو كذلك من أجل الانتقال من هذا الموقف إلى الآخر. ونلاحظ نمط العلاقة هذا مثلاً لدى الكثير من الفتيات الضوريات Boulimiques، اللواتي يكرسن وقتهن وأفكارهن لتجنب الغذاء أو للبحث عنه.

ووفقا لهذا التعريف، هل تعتبر التبعية سلوكاً مميزاً للمراهقة؟ أو بالأحرى، هل يمكن النظر إلى المراهقة على أنها مرحلة تتميز بنشوء سلوكات تقوم على التبعية؟

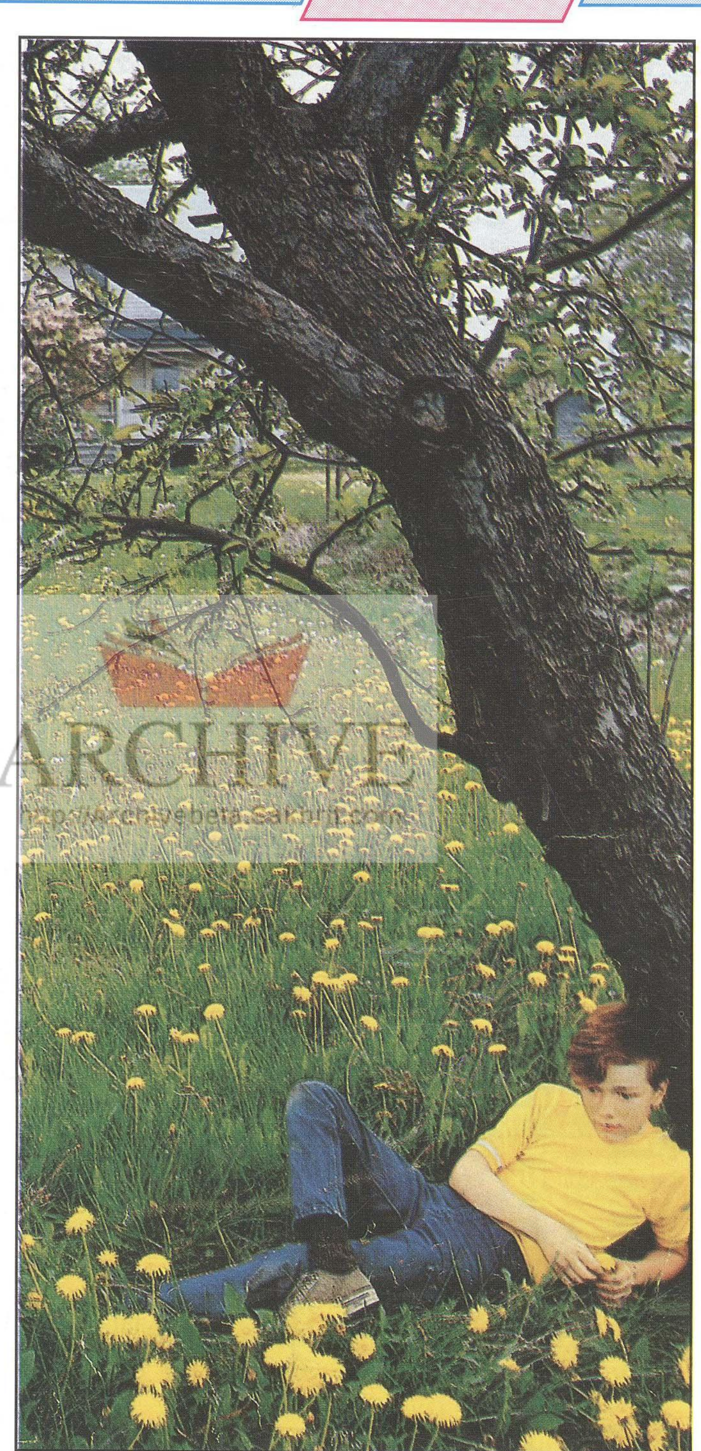
1) الموجهات النفسية: المواد الدوائية (الطبية) التي تؤثر في النفسية (المترجم)
2) الضور: حاجة لا تقاوم إلى تناول كمية غير منضبطة ومفرطة من الأطعمة، وهذه الحاجة هي على علاقة باضطراب نفسي. (المترجم)

لنتذكر أن العمر المتوسط لمن تتولى الهيئات الطبية علاجهم، من بين المدمنين على سموم الهيروئين (3) هو سبعة وعشرون عاماً، فهناك إذن فارق كبير بين هذا العمر والأعمار المعتادة للمراهقة... في الواقع، تشير المشاهدات إلى أن غالبية سلوكيات التبعية، بل وكذلك طلبات العلاج الهادفة إلى محاولة التخلص من علاقة التبعية هذه، موجودة لدى الشبان الراشدين تحديداً. ولكن عندما نستعرض أحداث حياة هؤلاء وتاريخ تناولهم المستحضر، يتبين لنا بما لا يدع مجالاً للشك أن بدايات سلوك هذا التعاطي قد تزامنت مع المراهقة، نحو سن خمس عشرة سنة إلى ست عشرة سنة.

ولكي يكون الأطباء السريريون أدق رؤية حول الموضوع، فإنهم يلجأون إلى «أرقام التحريات» الوبائية الحديثة التي ينجزها «المعهد الوطني للصحة والدراسات والبحوث الطبية» Inserm، والتي تشكل اليوم القيمة الوحيدة المعترف بها، في عالم مكمم ومقياسي، حيث تميل الحالات السريرية الفردية إلى فقدان مصداقيتها. فماذا تقول هذه التحريات؟ تقول إن العادات الاستهلاكية تنشأ وتنتظم نحو سن المراهقة. ويعطينا تحر حديث أنجزه معهد Inserm، بإشراف «ماري شوكيه»، وقد شمل 12391 تلميذاً وطالباً (المرحلتان الأولى والثانية من التعليم الثانوي)، يعطينا أرقاماً إجمالية حول هذه الشريحة العمرية (الجدول رقم 1) ولكن يمكن أن نعيب على هذه النتائج أنها «تكدس» المعطيات حول شريحة عمرية هي أوسع مما ينبغي، وهو ما من شأنه طمس خاصيات الشريحة العمرية الحساسة، شريحة سن 15 ـ 19 سنة. وكان تحر سابق، أشرف عليه الفريق الوبائي نفسه، قد قارن مختلف السلوكات الاستهلاكية خلال ثلاث مقابلات، بفارق زمني قدره عام واحد(في سن 16, 17, 18 سنة)، مع المراهق نفسه.

وهكذا يمكن أن نتبين التغيرات الاستهلاكية التي تظهر بالنسبة للتبغ، والكحول، والموجهات النفسية، والمخدرات اللامشروعة (جدولا 2، 3). إن الصبي الفرنسي يضاعف، بمقدار ثماني مرات، بين 16 و18 سنة، من استهلاكه للجعة، وبمقدار أربع مرات للنبيذ والمشروبات فاتحة الشهية، وأربع مرات للتبغ. في العمر نفسه، تبدو البنات أكثر عقلانية، رغم أن استهلاكهن

3) المصدر: لجنة التربية الفرنسية لشؤون الصحة G.D.D 1992



يتضاعف. ولدى بعض البنات، تحتل ظاهرة أخرى موقعاً مهماً: ظهور السلوكات الغذائية غير المنضبطة. وهكذا فإن 28٪ من الفتيات بين سن 16 و18 سنة تعرضن خلال السنة السابقة لنوبة ضور واحدة على الأقل (20,5٪ عند الصبيان)، وتحدث هذه النوبات مرة كل أسبوعين بالنسبة لـ 3,6٪ منهن.

في المراهقة، يعاني المراهق الضجر كثيراً. حينذاك، ومن أجل مقاومة آثار الضجر أو الاكتئاب، فإنه غالباً ما يستعين المراهقون بالمستحضرات (الجدول 4). وفي حين تلجأ البنات إلى التبغ (78٪ من فتيات الثامنة عشرة)، يفضل الصبيان الفرنسيون الكحول (32٪).

أما فيما يتعلق بالسلوكات المحفوفة بالمخاطر، والتي قد تؤدي إلى الحوادث، وبالأخص حوادث السير، فإنها تصل دائماً إلى ذروة ازديادها في الشريحة العمرية التي تشمل سن 15 ـ 24 سنة (4).

وتفيدنا التحريات الوبائية بمعلومة أخرى: نادراً ما يستعين المراهق بمستحضر واحد أو نمط سلوكي مخاطر واحد (أو منحرف). إن اقتران سلوكات عدة، من بين السلوكات المحفوفة بالمخاطر، والتي أتينا على ذكرها (التسمم بالتبغ، وتناول الكحول، وحوادث الطرق، والكحول والسلوك الضوري، والمخدرات...الخ) هو إحدى خاصيات المراهق الذي يكون في حالة خطر.

لماذا تعتبر المراهقة مرحلة حساسة إزاء تنامي سلوكات التبعية؟ من جانبنا، نرى أنه ينبغي البحث عن أحد مفاتيح الإجابة في تداخل العوامل المرتبطة بالمراهقة نفسها ـ في جانبيها الفردي والاجتماعي على حد سواء ــ والعوامل المتعلقة بماضي الفرد، بواقعه المعيش حين كان طفلاً.

«أريد أن أكون حراً، ولا أريد أن أكون تابعاً لأحد»، تلك هي اللازمة المشتركة لدى غالبية المراهقين. من أين تأتي هذه الحاجة الملحة إلى الحرية وتطلب الاستقلالية الصاخب جداً في هذه السن؟ ذاك ناجم عن عامل تطور المراهقة النفسي، الذي يسير، على نحو مكثف ووجيز، وفق ثلاثة خطوط توتر رئيسية. الجسد: يتوجب على المراهق أن يمتلك جسماً يتسم بالتغير، وقد بات منذ هذه الفترة مجهزاً بإمكانات جديدة. الأبوان: ينبغي عليه الابتعاد عن «ظلهما المحمول» كي ينجز غزواته الخاصة به. المجتمع: ينبغي عليه الاندماج في المجتمع كي يجد فيه عناصر تعريفه بهويته، بذاته، ووضعه، وموقعه.

وإذا كان كل واحد من هذه الخطوط منبع جهد كموني، فإنه يمكن أن يتحول إلى تهديد أيضاً. في الواقع، إن امتلاك جسم بالغ يعني اكتشاف الميل نحو الجنس الآخر، والعلاقات العاطفية، ويعني خطر فقدان الدوام (الاستمرار) والاستقلال أيضا، كما أن الابتعاد عن الأبوين يعني إمكان اكتشاف الذات بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، وبالتالي أيضا إمكان الشعور بالضياع والإهمال، ويعني الانضواء في وسط الآخرين المشاركة في وثوب الجيل مع ما ينطوي عليه ذلك من مخاطر الخضوع الذي يحمل تهديداً للهوية.

4) المصدر: لجنة التربية الفرنسية لشؤون الصحة G.D.D 1992

وهكذا، يبقى المراهق متأرجحاً بين حالتين على الدوام. فمن جهة، هناك طموحه القوي إلى الخبرات الجديدة، والمعارف، والحدود، والموضوعات (5) الجديدة التي يسعى لامتلاكها.

من جهة أخرى، هناك مخيلته - رغبته في أن يكون مستقلاً وفي ألا يحتاج لأي شيء. وهذا هو ما يسمى «الرغبة النرجسية في الحفاظ على الذات» Désir de préservation Narcissique لأن إدراك الرغبة أو الحاجة يعيشه المراهق فوراً على أنه تهديد لكماله ولنرجسيته.

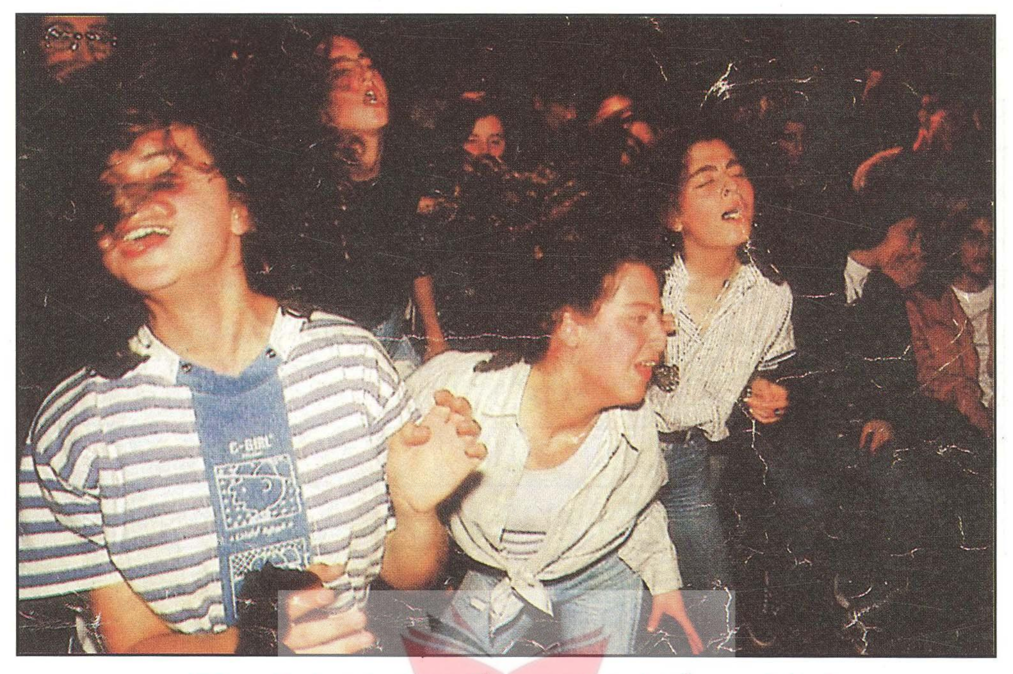
إن ذلك يتأكد حينما ندرك أن صورة الذات، في هذا العمر، تبدو متغيرة وغير مستقرة للغاية، وكلما كان «الشك النرجسي» كبيراً لدى المراهق كانت حاجته إلى تأكيد استقلاليته أقوى. وينتهي ذلك في الصراع المسمى «الصراع النرجسي - الغيري (بالمقارنة مع الذات)» Narcissico - Objectal، الذي نلمسه في خضم المراهقة. وهذا ما يفسر جزئيا لحظات المعاناة، والوعكة، والمؤشرات المعتادة للصراعية Conflictualité النفسية. وتتمثل إحدى الحالات النموذجية التي تغذي هذا الصراع في العلاقات مع الأبوين. في الواقع، يعيش المراهق عبر هذه العلاقات حالة من التناقض: كيف يبتعد عمن يرغب في الاقتداء بهما؟ وكيف يمكنه السيطرة على رغبته في اكتساب شيء من شخصية والديه مع تأكيد ذاته في الوقت نفسه؟

إن هذا التوتر إذن، بين رغبة ملتهبة في الموضوع، وضرورة تأكيد كامل استقلاليته، وغياب حاجته، هو الذي يضفي أهمية على مسألة التبعية عند المراهق. وفيما يتجاوز الإطار النظري للتجسدات العملية لهذه المسألة فإنها ذاتها ممكنة الإدراك تماماً، وبالأخص في العلاقة مع الآخرين والأشياء.

إن كلاً منا يعقد مع عناصر محيطه المهمة (الأسرة، والأصدقاء..) علاقات ليست حقيقية وحسب، بل أيضاً خيالية وداخلية خاصة. وهذا ما نسميه «علاقات الموضوع» Relations D'object. ولدى المراهق، سينعكس هذا الشكل مع العلاقة غالباً في انتقال الشخص إلى الشيء (أي المنتج: التبغ، الكحول،....)، لأن ذلك في نظره هو إحدى الوسائل التي تتيح له الالتفاف

---

5) تشير كلمة موضوع (موضع) هنا إلى ما تنزع إليه الاندفاعات Pulsions: موضوع (موضع) حبي، أو موضوع (موضع) ضغيني. ويقال «نزعة موضوعاتية» Appétence Objectale.
إن لدى المراهق «حب ا لموضوع». على حد تعبير «بيتر بلوس» أحد رواد التحليل النفسي الذين تخصصوا بشؤون المراهقين.



«أريد أن أكون حراً ولا أريد أن أكون تابعاً لأحد» ؛ إن هذا التطلب للحرية الذي يعبر عنه المراهق بصخب واهتياج، ناتج عن فعل التطور النفسي لديه.

على التبعية إزاء الآخر.

في الواقع، تنطوي العلاقة مع الأشخاص على اعتراف الغير وضرورة الارتباط مع الآخر في استعدادات مثيلة من أجل «كينونة معاً» بطيبة خاطر. باختصار ، فإن تلك العلاقة تنطوي على التبعية إزاء رغبة الآخر وليس فقط إزاء رغبة المراهق الخاصة، ذلك في حين أن العلاقة مع الأشياء تكون مرتبطة برغبته الخاصة وحدها عندما يكون الشيء موجوداً... لهذا يصرخ المراهق بقوة طالباً أن يكون مستقلاً وهو يشعل لفافة تبغه باهتياج شديد كي يهدىء توتره. ومن المؤكد أن الراشدين يفعلون الشيء نفسه، ولكنهم لا يفعلون جميعاً، أما من يقومون بمثل ذلك منهم فإن بداية هذا التصرف تكون قد انبثقت إبان مراهقتهم.

يلاحظ هذا التقهقر من الشخص إلى الشيء على نحو واضح جداً في الطب السريري الفردي: يظهر في أوقات الانطواء على الذات، وحينها تتفاقم السلوكات الاستهلاكية.

وتؤكد التحريات الوبائية هذه الواقعة السريرية (الجدول 4) يلجأ المراهق/ المراهقة عن طيب خاطر إلى

جدول رقم (١)

تبغ كحول مخدرات غير مشروعة 12391 فتى وفتاة من سن 11 إلى 19 سنة من طلاب وتلاميذ المرحلتين الأولى والثانية من المدرسة الثانوية			
	كحول	تبغ	مخدرات
غير مستهلكين	٪47,8	٪77,8	٪85,3
مستهلكون وقتيون	٪ 39,8	٪ 7,8	٪ 9,3
مستهلكون منتظمون	٪12,4	٪14,5	٪ 5,4

جدول رقم (٢)

	الاستهلاك تبغ كحول مخدرات غير مشروعة			
	16 سنة		18 سنة	
	صبيان	بنات	صبيان	بنات
التبغ : +10 سجائر / اليوم	٪9	٪10	٪36	٪21
كحول : بيرة (جعة) استهلاك منتظم	٪5	٪5	٪39	٪4
كحول : خمر، مشروب فاتح للشهية، مشروب مساعد على الهضم	٪7	٪4	٪27	٪8
ثَمَل + 3 مرات في العام	٪22	٪12	٪45	٪13
مخدرات : تجريب مخدر	٪3	٪4	٪22	٪13

التبغ أو إلى الكحول هرباً من آلام الضجر والضيق. إلا أن هذا الضيق والضجر هو حالة عاطفية مميزة إلى درجة كافية للمراهقة، وهي تنم عن محاولات التحرر من استثمارات الطفولة ولذاتها. وهكذا، عندما نسأل طفلاً «ماذا تفعل؟» يجيب: «إني ألهو»، في حين أنه إذا ما سئل المراهق السؤال نفسه فإنه يجيب: «إنني ضجر». إلا أن اهتمامات واستثمارات وعلاقات حب الراشد ليست بعد في متناول المراهق. وإذا لم يكن هذا الأخير يستطيع تحمل علاقة قادمة ومحتملة مع الغير (خوفاً من التبعية للآخر دائماً)، فإنه يخشى أن تتحول هذه العلاقة إلى استهلاك مباشر للمستحضر (المنتج).

وهناك عامل دفع آخر نحو تبعيات مختلفة: العلاقة مع الأنداد. فعندما يبتعد المراهق عن المحيط الأسري، فأين يذهب؟ يذهب أولاً وقبل أي شيء آخر إلى أنداده، أصحابه (أثيريه). هنا، بين هؤلاء، سيؤكد تمايزاته التي تخص جيله. إلا أن العلاقة مع الأنداد تنطوي أيضاً على متطلب قوي جداً غرضه تمثل المراهقة، حيث تمارس الجماعة (عصبة الأنداد)، التي عليها تأكيد (إثبات) أصالتها (تفردها وتميزها من خلال المتممات الثيابية، والموسيقى والنشاطات... الخ)، ضغطاً مستمراً على الفرد من أجل دفعه للقيام بما يقوم به بقية الأعضاء. وإذا كان هذا الربط التخلفي مهماً من أجل الاندماج الاجتماعي مستقبلاً، فإنه يظهر مدى عطوبية المراهق الاجتماعية وحساسيته وتأثره حيال تبشير (6) (أفكار ونشاطات...) الأنداد. كما أن مثل هذا التأثير يفعل فعله في الاتجاهين. فكلما ازداد شك الفرد بهويته ازدادت حاجته إلى الأخذ بالتصورات الخاصة التي تكونها وعلى العكس، كلما شعرت الجماعة بضعفها تنامت حاجتها إلى أفراد يؤكدون، على نحو متذبذب (عابر)، ملامح سلوكية سهلة التخلق (التمثل). نفهم إذن أن استهلاك المنتج على ارتباط وثيق بقوة النمط من العلاقات. وقد استخلصت تحريات عديدة، كتلك التي قامت بها م. شوكيه، أن «التدرب على تناول المخدرات يتعلق بعمق العلاقة القائمة مع الأنداد».

ولكن، كيف يمكن تفسير هذا النوع من «التبشير»؟ إنه ناجم عن سبب بسيط جرى التحقق منه مرات عديدة: إنه بمنزلة ستار لإخفاء سلوك غير مألوف (شاذ وغريب). إن المراهق الذي

6) المقصود: استمالة الأنداد للمراهق إلى النحو الخاص لسلوكهم وتصوراتهم.. الخ

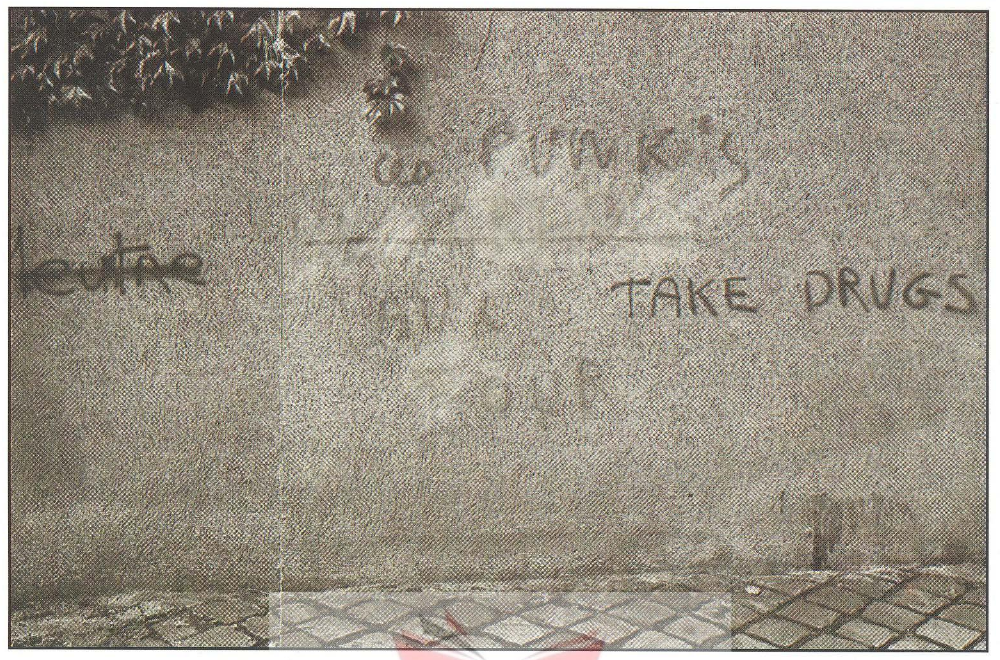
يشعر بالحاجة إلى التبغ، أو الجعة، أو الثمل، أو المخدر، أو القيام بالمخاطرة كشاهد على الضيق أو عدم الارتياح - يحتاج إلى جعل تصرفه هذا عادياً (مألوفاً) كي لا ينكشف ستر هشاشته الشخصية. من هنا، فإنه يحاول توسيع استهلاكاته أو سلوكاته لتشمل الآخرين، بحيث تخفي ما هو ماثل خلفها. وهكذا يحتل «تبشير» الأنداد موقعاً بارزاً في النتائج الإحصائية التي أشرنا إليها.

إن التحرر من رباط الأبوين ودور العلاقات مع الأنداد وواقع المراهق المعيش هو مع ذلك وثيق الارتباط بماضيه. ذلك أن المراهقة لا تنبثق من العدم: تترك الطفولة، وبالأخص الطفولة الأولى، بصمات بالغة الوضوح على المراهقة. وربما أمكننا أن نقارن المراهقة بالصورة الشمسية المسحوبة عن صورة سلبية (نيجاتيف) كانت قد التقطت منذ سنوات عدة سابقة. إن سحب الصورة السيىء يمكن أن ينتج عن صورة سلبية جيدة، ولكن ربما كان من الصعب جداً، من الناحية الأخرى، سحب صورة جيدة عن صورة سلبية معيبة. وهكذا الحال مع سلوكات نمط التبعية الذي يميز المراهقة، هذه السلوكات التي تبرز فيها نوعية علاقات المراهق المبكرة عندما كان في بداية طفولته، مع محيطه، بيئته، إذ من هذه العلاقات ستتولد نوعية قاعدة شخصية المراهق، وهو ما يمكن أن نسميه «القاعدة النرجسية» Assise Narcissique.

عندما تكون الاقتداءات الأولى المنحدرة من الطفولة الأولى (قبل ثلاث سنوات) قد وفرت للنرجسية قاعدة

جدول رقم (٣)

الاستهلاك موجهات نفسية				
	16 سنة		18 سنة	
	صبيان	بنات	صبيان	بنات
تعب	13٪	30٪	12٪	32٪
عصبية	6٪	15٪	6٪	17٪
قلق شديد	2٪	10٪	0٪	9٪
نوم	5٪	13٪	2٪	14٪



من أجل تحمل هذه المراهقة التي تثقل على الفرد كظاهرة إجتماعية وأسرية في الوقت نفسه، قد يلوذ المراهق بسلوك من سلوكيات التبعية: التبغ؛ الكحول؛ المخدرات.

كافية، فإن ذلك يتيح للمراهق الابتعاد عن أبويه (الموضوعات الأوديبية) دونما شعور بالتهديد أو الضعف. وقد يقترب أيضاً من موضوعات أخرى، ناشداً فيها الاستمتاع والانفعال، دون أن يعيش هذا النشدان على أنه إثارة لا غفران لها أو جاذبية فيها ما يهدد شخصيته.

بالمقابل، عندما يكون الضعف قد اعترى هذه القاعدة، يغدو من الصعب جداً على المراهق أن يشعر بهذه الحاجة

جدول رقم (٤)

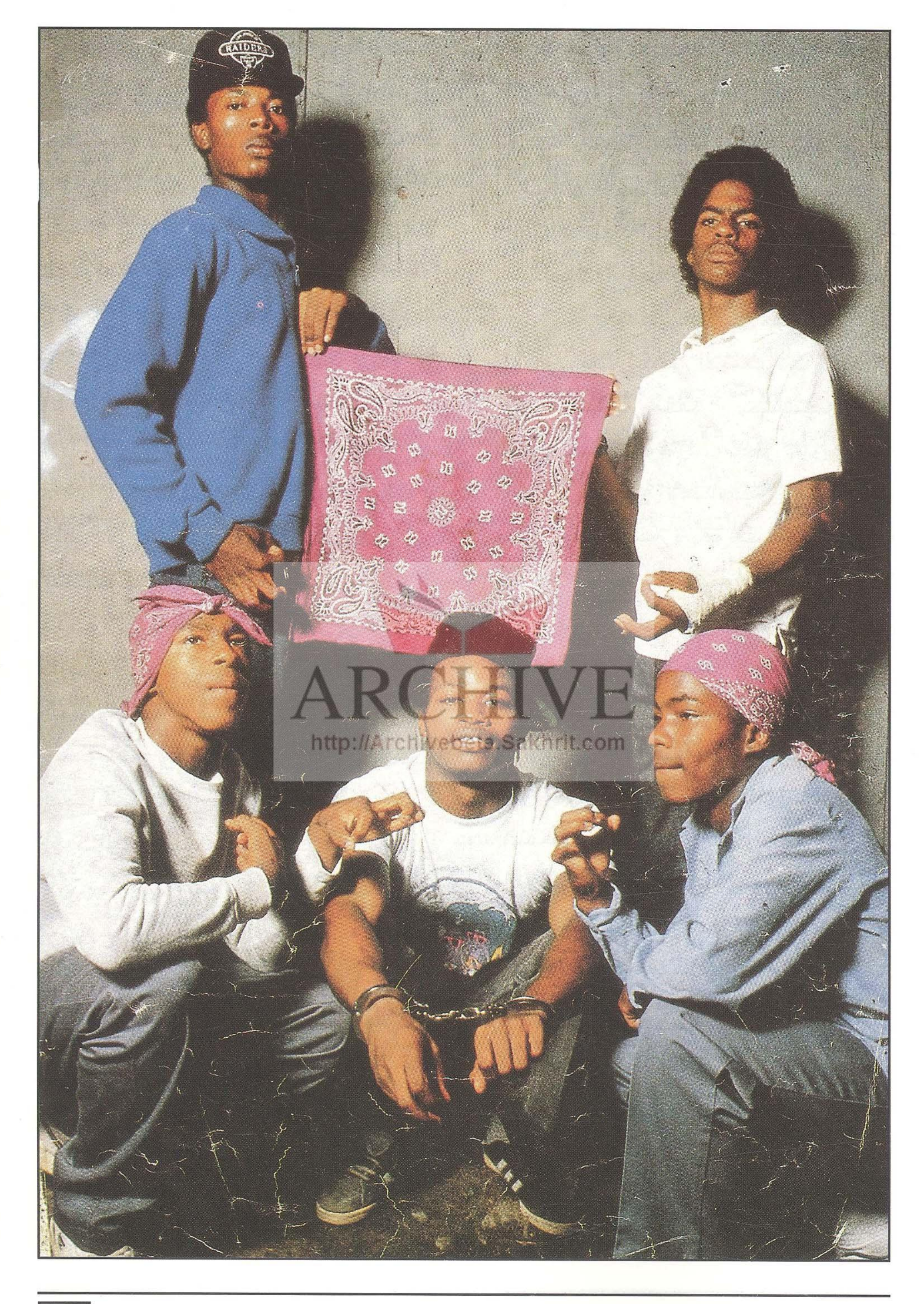
استهلاك تبغ - كحول العلاقة مع الضجر المعيش				
	عندما يضجر / تضجر			
	16 سنة		18 سنة	
	صبيان	بنات	صبيان	بنات
التدخين	35٪	71٪	48٪	78٪
الشراب	12٪	11٪	32٪	14٪

إلى الموضـوع. وإننا لنلمـس أحيانـاً، في أسـاس الضعف النـرجسي، حـالات «تعطل» مبكرة في العلاقات الأولى، وهي حالات ناتجة مثـلاً عن أوضاع انفصال عن الأبوين أو المحيط المباشر (استشفاء متكـرر، أو دخـول مصح، أو تغيرات متـوتـرة وفوضـويـة...) أو عن روابط «تكافليـة» Symbiosiques (بالأحـرى تـواكليـة) تميزت بمقصـوريتهـا Ex-clusivité وتلونها بالقلق غـالباً. إن من شأن هـذين الحديـن (روابط مفرطـة القرب والوثوق أو روابط مفرطة التمايز واللامبـالاة) أن ينتهيا إلى النمط المرضي نفسه. وستترك عقـابيل هـذه الحالة أو الحالـة الأخـرى بصماتها على نـوعيـة (كيفيـــة) الانفصـــال في المراهقـــة، الانفصال الـذي يغدو ضروريـا بتأثير متطلبـات انـدفـاعيـة Pulsionnelles خاصـة بالفرد. ذلك أن الفـرد لا يكون مهيأ لهذه التجربـة الحياتيـة الحتمية. وهكذا فإن أوضـاع (حالات) الانفصال المتعددة أكثر من المعتـاد، والطويلة أكثر مما ينبغي، والمختلفة أكثـر من المألوف، وكـذلك انعـدام الانفصـام (الابتعـاد) تماماً، يمكـن أن تسبب للمراهق عـذاباً (أو قلقاً) لا يحتمـل، هذا العـذاب الذي ينشأ عن إدراك التبعية إزاء الأشخـاص وعن ضرورة كبح هــذه التبعيـة. وفي الحالات الأكثر شـدة، قد يصل ذلك إلى حـدود عـدم تحمل إدراك التبعيـة إزاء حاجات الجسد الجديدة، وبالأخص تلك المتعلقة بالرغبة في الجنس الآخر.

وحينهـــا، يمثل خطـــر اعتـــداء (مهـــاجمة) المراهق لهذا الجســـد (محـاولات الانتحـار) أو منازعـة هـذه التبعية الجسـدية بـاللجوء إلى التبعيـة للمستحضرات أو لسلوك ما، وفي بعض الأحيـــان، يلجـأ المراهق إليهما كليهما (حالات الانتحار شائعة للغـاية في حالة سلـــوكـــات الإدمـــان على سمـــوم المخدرات).

إذن، ينبغي التمييز في سلوك التبعية، بين العـوامـل النـاشئـة عـن المراهقـة (مرحلـة الهشاشـة فيما يتعلق بظهور وتجريب سلـوكـات التبعيـة) وحـالات التعطل التي تعتري العـلاقـات المبكـرة إبـان الطفـولـــة الأولى. وتظهـر هـذه العلاقات كعامل جـوهري في إبقاء هذه السلـــوكـــات وإدامتهـــا وسيرورة تصعيدها.

وختـامـا. فـإذا كـان الكثيرون من المراهقين يتبعـون، على نحـو عـابـر أو مؤقت، سلوكات المخاطرة والاستهلاك، فإن عدداً كبيراً منهم يتخلـون عنها بعد عدة أشهر أو عـدة سنوات لاحقة... إن ما يقرب من نصف المراهقين يكفون عما يستهلكـونـــه في غضـون السنتين


RAIDERS

التاليتين، وفقاً لدراسة «م. شوكيه» وحين يلتجيء المراهق لبعض الوقت إلى سلوكات التبعية، فإن ذلك يكون من أجل أن يتحمل هذه المراهقة، التي تثقل عليه كظاهرة هي في الوقت نفسه أسرية (ضرورة الانفصال عن النماذج الوالدية مع ما ينطوي عليه ذلك من تأثير مضعف مؤقت) واجتماعية (ضرورة التشبه بالأنداد مع ما ينطوي عليه ذلك من هشاشة اجتماعية مؤقتة).

«إذا كان ذلك كافياً للتسمم فإنه لا يكفي كي يصبح الفرد مدمناً على السموم»، على حد قول «ج. شارل نيكولاس»، الذي يضيف: إن مرض التبعية للمخدر يقع حصراً في ميدان النرجسية. ومن هنا أحد جوانب وخامته. وكلما كان الشخص أشد إدماناً على السموم، تنامت غلبة إشكاليته النرجسية. لقد قيل، وكتب الكثير حول السوابق الطفلية للمدمنين على سموم المخدرات. ووفقاً لما لمسناه حول أهمية نوعية (كيفية) العلاقات المبكرة، يبدو أن الاستمرار في سلوكات التبعية وتصعيدها مرتبط بحالات وفترات تعطل قيام النرجسية. ولما تغدو القاعدة النرجسية ضعيفة فإنها تعمل على استمرار سلوكات التبعية، إن لم تعززها.

حينذاك، يصبح هدفها الحاجة إلى الموضوع، باللجوء إلى المواد المولدة (المثيرة) للأحاسيس Sensations.

من جانب آخر، تتسم هذه العيوب النرجسية بانعدام وجود نسج للانفعالات، مما يخلف ثغرات ونواقص لا سبيل إلى ملئها إلا بالأحاسيس. إن الماضي الفارغ من الانفعالات لابد أن يملأه حاضر مفعم بالأحاسيس. إذن تبقى حالات وفترات تعطل النرجسية الفرد في ميدان الأحاسيس، هذا الإبقاء الذي يجد تفسيره، هو نفسه في النوعية الرديئة، المبكرة لروابط الموضوع التي لا تتيح تحمل وقت الانتظار الضروري هذا لتحول الحاجة إلى رغبة. حينها، تبقى الانفعالات خاضعة لهيمنة الأحاسيس. إلا أن الإحساس لا يترك أثراً نفسيا، لأنه تحديداً ينتمي إلى ميدان التفعيل (التنشيط) الحسي: إنه من نمط الحاجة وتكرارها. وهو مرتبط بالفعل. وينجم عنه، في حين يصنف الانفعال في الميدان الرمزي للكلام.

يولد الفعل الأحاسيس، ويثير الكلام الانفعالات. وبالعكس، تطلق الحاجة الحسية الفعل والبحث عن الوضع الحسي (الملموس). يمكن القول إذن إن مرض التبعية للمخدر هو قبل كل شيء مرض أحاسيس، هذه الأحاسيس التي

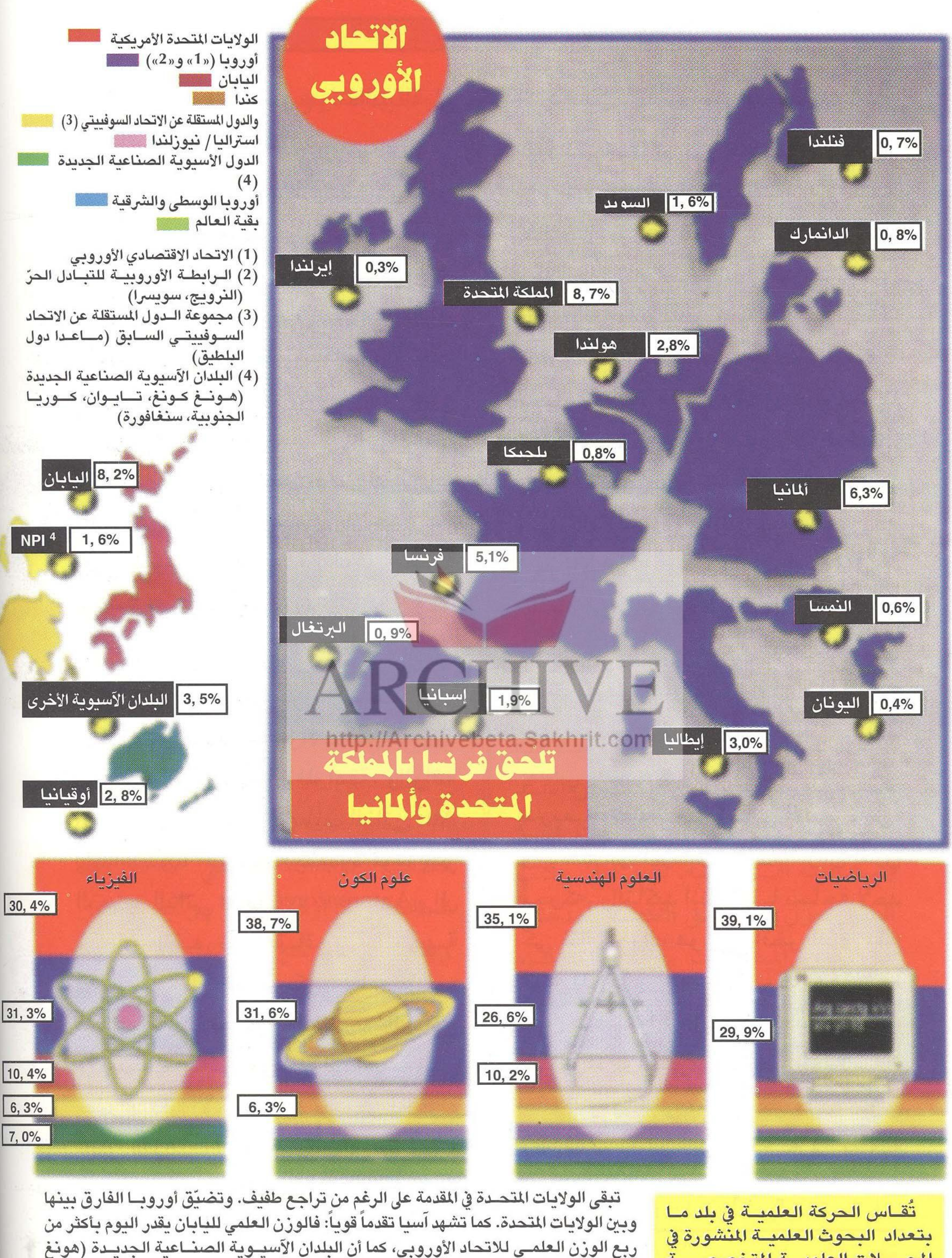
تستدعي وجود الموضوع وتتطلب القيام بالفعل.

تشكل المراهقة ظرفاً لانبثاق سلوكات التبعية، وإذا كان المرض النرجسي شرطاً للإبقاء على التبعية إزاء سموم المخدر، فإن الحاجة إلى الإحساس هي شرط تصعيدي للتعلق بالمخدر والتبعية له. يبدو من الواضح إذن أن هنالك اتصالية Continuitéبين كل من النقص والعجز خلال التأثيرات المبكرة، والعيب النرجسي، والإبقاء على الأحاسيس، والتبعية إزاء الموضوع المحسوس (الملموس) والنزوع إلى الفعل.

وليس «ب. جاميه» إلا مصيباً في تركيزه على خطر سلوكات التبعية إزاء سموم المخدرات إبان المراهقة. والواقع أنها تمثل سلوكات الإعطاب الذاتي Au-tosabotage المشحونة بقدرة قوية على التعزيز الذاتي Autorenforcement وإلى جوار «القدرة» العقاقيرية الموجهة نفسياً، والخاصة بكل مخدر فإنه يمكننا أن نفهم قدرة التعزيز الذاتي والإعطاب الذاتي على أنها الخاصية التي تميز ميدان الأحاسيس. لا يمكن للأفراد الذي سيصبحون مدمنين على سموم المخدرات المرور إلا بلحظات متقطعة من الإحساس، وليس عيش الانفعالات.

إننا جميعاً نعيش حالات من التبعية: إزاء الهواء الذي نتنفسه والمواضيع المحسوسة (الملموسة) التي تسم ذكرياتنا والكائنات العزيزة التي تقاسمنا مشاعرنا. ولكن، فيما خلا الحاجات الفيزيولوجية المتعلقة بجسدنا، يثير وعي هذه التبعيات فينا انفعالات نحن على قناعة، وعن حق، بأنها تخصنا نحن ولا تتعلق بشيء آخر سوى أفكارنا، ويطلق البعض على ذلك اسم الأبابة (الوطان) Nostalgie (7). بالمقابل، عندما يوقظ وعي هذه التبعيات فينا إحساساً أو نقصاً في الإحساس، أي ثغرة، أو فراغاً أو فجوة، فإن هذا الوعي يغدو حينها عصياً على التحمل. عندئذ ينبغي تعويض، أو إرضاء، هذا الوعي سريعاً وتقنيعه بتكرار الإحساس، والبحث عن الموضوع المحسوس الذي يحركه، والتأكيد أننا لسنا بحاجة لأحد كي نناله. ذاك هو التناقض الذي يقع فيه المراهقون، وقد يمرض بعضهم، ممن عاشوا في السابق تبعية مؤلمة. حينها قد يرفضون «التبعية العقلانية»، هذه التبعية التي ينبغي على كل مخلوق بشري أن يقبلها كي يندمج في علاقة التبعية للأشياء الاستهلاكية.

(7)المقصود: الشوق الشديد إلى مكان أو شيء ليس أمامنا الآن.



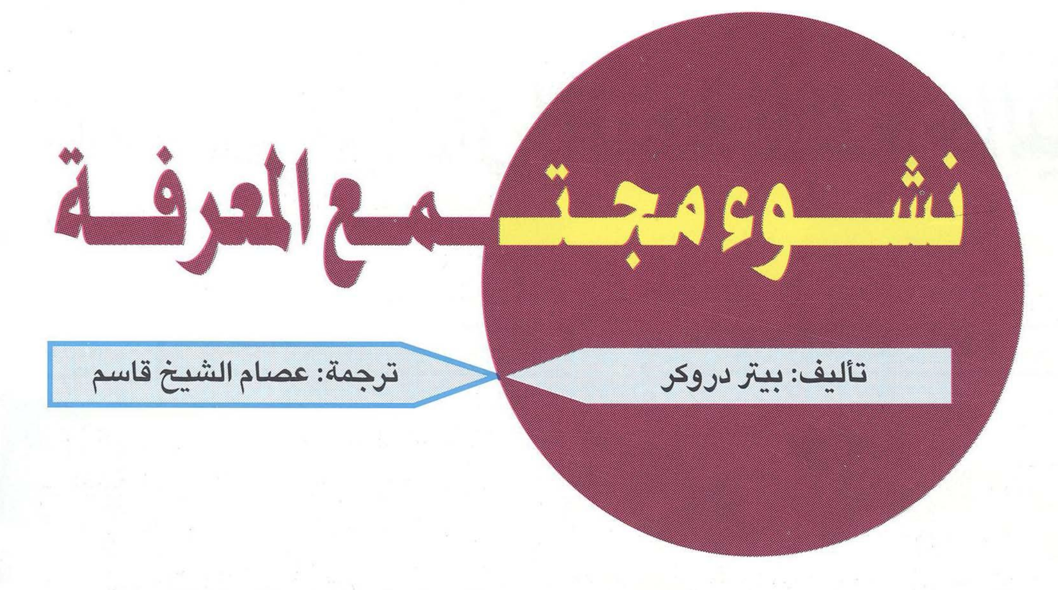
تُقاس الحركة العلمية في بلد ما بتعداد البحوث العلمية المنشورة في المجلات العلمية المتخصصة المؤسساتية تقريباً.

ويقدر وزنها بما تمثله كجزء من البيبليوغرافيا العالمية.

تبقى الولايات المتحدة في المقدمة على الرغم من تراجع طفيف. وتضيّق أوروبا الفارق بينها وبين الولايات المتحدة. كما تشهد آسيا تقدماً قوياً: فالوزن العلمي لليابان يقدر اليوم بأكثر من ربع الوزن العلمي للاتحاد الأوروبي، كما أن البلدان الآسيوية الصناعية الجديدة (هونغ كونغ، تايوان، كوريا الجنوبية وسنغافورة) تقفز إلى الأمام.

أما مجموعة الدول المستقلة عن الاتحاد السوفييتي (ما عدا دول البلطيق) فقد تضاءل بشكل مأساوي عدد أبحاثها المنشورة.

وتحتل فرنسا الموقع الثالث في منصة الاتحاد الأوروبي وراء المملكة المتحدة وألمانيا، لكنها



نشوء مجتمع المعرفة

تأليف: بيتر دروكر
ترجمة: عصام الشيخ قاسم

كان المؤلف بيتر دروكر - وهو صاحب ما يزيد على 27 كتابا - شاهدا على التحولات العميقة التي أصابت العمل والمجتمع خلال نصف القرن المنصرم. وكان كتابه «ممارسة الإدارة» 1954 قد أرسى أسس دراسة الأعمال وغيرها من المنظمات دراسة أكاديمية، وطبقت شهرته الآفاق حتى لقب بعميد الإدارة الأمريكية. أما كتابه «عصر الانقطاع: علامات على طريق مجتمعنا المتغير» 1969 فقد تنبأ بعالم مابعد الصناعة، كما تكهنت كتاباته بنشوء الاقتصاد العالمي. وفي هذا المقتطف من أحدث كتبه «المجتمع مابعد الرأسمالي» 1993 يلتفت المؤلف نحو تغير عالمي آخر يحدث الآن: إنه نشوء مجتمع المعرفة، الذي يعتبره «أعظم تغيير في تاريخ الفكر سجل حتى الآن».

ودروكر أستاذ العلوم الاجتماعية والإدارة في «كليرمونت جرادجيويت سكوول» في كاليفورنيا.

في مائة وخمسين عاما فقط، أي بين الأعوام 1750 و1900، غزت الرأسمالية والتكنولوجيا العالم، وأوجدتا المدنية العالمية. بيد أنه لا الرأسمالية ولا الاختراعات التقنية كانا من الأمور الجديدة، بل كانا من الأشياء الشائعة، والظواهر متواترة الحدوث في مختلف العصور في شرق العالم وغربه على السواء. والشيء الذي كان جديدا هو سرعة انتشارهما وامتدادهما عبر الثقافات والطبقات والحدود الجغرافية المختلفة. هذه

العنوان الأصلي للمقال:
The Rise of The Knowledge Society,(Dialogue) 2, 1994.
مراجعة: د. عبدالغفار مكاوي

السرعة وهذا المدى هما اللذان حولا التطورات التقنية إلى الثورة الصناعية، ورأس المال إلى الرأسمالية. ومن ثم أضحت الرأسمالية هي المجتمع بعد أن كانت خلال جميع تجسداتها الماضية عبر العصور مجرد عامل من العوامل المكونة للمجتمع. وبدلا من تقيدها، كما كانت في السابق، بإقليمية ضيقة، شاعت الرأسمالية وانتشرت في أوروبا الغربية والشمالية بحلول سنة 1850، وخلال 50 سنة أخرى انتشرت في العالم المأهول برمته.

هذا التحول أدى إلى ذلك التحول الجذري في معنى «المعرفة». ففي الغرب، وفي آسيا، كانت المعرفة دوما تعني «الكينونة»، فأصبحت بين ليلة وضحاها تقريبا هي «الفعل»، وصارت مصدرا للفائدة وأداة لها. لقد كانت المعرفة على الدوام خيرا خاصا، فأصبحت بين ليلة وضحاها تقريبا خيرا عاما.

وطوال مائة عام ـ أي في المرحلة الأولى ـ تم تطبيق المعرفة على الأدوات وعمليات التصنيع والسلع المنتجة، وأدى هذا إلى الثورة الصناعية. ولكنه أدى أيضا إلى ما دعاه كارل ماركس «التغريب أو الاستلاب alienation» وإلى ظهور طبقات جديدة وصراع الطبقات ومعها الشيوعية. وفي مرحلتها الثانية ـ بدءا من العام 1850 تقريبا حتى بلوغ ذروتها في الحرب العالمية الثانية ـ أصبحت المعرفة بمعناها الجديد مطبقة على العمل. وقاد هذا إلى «الثورة الإنتاجية» التي ألحقت الهزيمة بالصراع الطبقي والشيوعية. ثم بدأت المرحلة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية حيث تم تطبيق المعرفة على المعرفة ذاتها، وهذه هي «الثورة الإدارية». والمعرفة في طريقها وبسرعة رهيبة إلى أن تصبح عامل الإنتاج «الأوحد»، منحية عن طريقها رأس المال واليد العاملة. وقد يكون من السابق لأوانه، لا بل من الوقاحة، أن نطلق على مجتمعنا اسم «مجتمع المعرفة»، فكل ما لدينا حتى الآن هو الاقتصاد القائم على المعرفة. ولكن مجتمعنا الآن هو بالتأكيد مجتمع «ما بعد الرأسمالية».

منذ العصور القديمة كانت الأدوات الجديدة، وعمليات التصنيع الجديدة، والمواد الجديدة، والمحاصيل الجديدة، والتقنيات الجديدة ـ أي ما ندعوها حاليا «تكنولوجيا أو تقانة» ـ كانت تنتشر عبر العالم القديم بخفة ورشاقة. بيد أن التحول التكنولوجي القديم بقي دون أي استثناء تقريبا مقيدا بحرفة واحدة أو تطبيق واحد فقط. أما ابتكارات الثورة الصناعية فكانت شاملة التطبيقات على أنواع الحرف والصناعات المعروفة كافة بصورة فورية. لقد نظر إليها مباشرة بوصفها تكنولوجيا أو تقانة.

لقد كانت لجهود «جيمس واط Watt» في إعادة تصميم المحرك البخاري بين الأعوام 1765 ـ 1776 أثرها البالغ في تخفيض نفقات صنعه. وما أن أنجز «واط» عمله حتى قام شريكه «ماثيو بولتون

Boulton» بإدخال التحسينات على المحرك البخاري ليكون مصدرا لتوليد الطاقة في جميع ضروب العمليات الصناعية، خاصة صناعات النسيج التي كانت بطبيعة الحال في ذلك الحين، من أكبر الصناعات قاطبة. وبعد 35 عاما قام الأمريكي «روبرت فلتون Fulton» بتسيير أول زورق بخاري على مياه هدسون في مدينة نيويورك. وبعد ذلك بعشرين عاما تم وضع المحرك البخاري على عجلات فظهرت عربة القطار. وبحلول عام 1850 أدخل المحرك البخاري التغييرات على أنواع الصناعات كافة بدءا بصناعة الزجاج وانتهاء بالطباعة. كذلك أدخل التغيير على وسائل النقل البرية والبحرية بعيدة المدى، كما كان في سبيله إلى تغيير الزراعة.

إن التحولات الاجتماعية التي رافقت الرأسمالية والثورة الصناعية قد استغرقت أقل من مائة عام في أوروبا الغربية. ففي سنة 1750 كان الرأسماليون والبروليتاريا لا يزالون من الجماعات الهامشية في المجتمع. والواقع أن كلمة «بروليتاريا» بمعناها الذي عرف في القرن التاسع عشر ـ أي عمال المصانع ـ لم يكن لها أي وجود في تلك الفترة. وبحلول سنة 1850 كانت طبقتا الرأسماليين والبروليتاريا هما الطبقتين المحركتين في أوروبا الغربية، وأنى حلت الرأسمالية ومعها التكنولوجيا الحديثة أصبحت تلكما الطبقتان هما السائدتين والمهيمنتين بسرعة فائقة في أي مجتمع. وفي اليابان، استغرق التحول أقل من ثلاثين عاما، وذلك من حركة إحياء «الميجي» سنة 1867 وحتى الحرب مع الصين سنة 1894، ولم يستغرق أكثر من ذلك في شنغهاي وهونج كونج وكلكتا وروسيا القيصرية. هكذا أوجدت الرأسمالية والثورة الصناعية مدنية أو حضارة عالمية بسرعة انتشارهما وسعة نطاقهما.

وعلى خلاف «غلاة التبسيط» مثل هيجل وماركس وغيرهما من أيديولوجيي القرن التاسع عشر، فنحن ندرك أنه من النادر أن يكون للأحداث التاريخية الكبرى سبب واحد أو تفسير أحادي. فهي تتميز بأنها تنشأ نتيجة التقاء العديد من التطورات المنفصلة والمستقلة عن بعضها البعض. وثمة اتجاهات متفاوتة عديدة ـ ربما كانت في معظمها غير متصلة مطلقا مع بعضها البعض ـ جعلت من الرأسمالية بمعناها الاجتماعي / الاقتصادي نظاما رأسماليا سائدا، وإلى تحويل التقدم التقني إلى الثورة الصناعية. إن أشهر النظريات ـ وهي تلك القائلة إن الرأسمالية كانت بنت «الأخلاق البروتستانتية» (وقد طرحها عالم الاجتماع الألماني «ماكس فيبر M. Weber» في أوائل هذا القرن) قد تم تفنيدها لأن البرهان عليها لم يكن، ببساطة، وافيا. وثمة دليل آخر ولكنه ضئيل، يدعم فرضية «ماركس» الأولى القائلة إن المحرك البخاري، أي المحرك الرئيسي الجديد، قد تطلب استثمارا ماليا هائلا لدرجة أن الحرفيين لم يعد بإمكانهم تمويل «أدواتهم الإنتاجية» مما اضطرهم إلى

التنازل عن إدارتها والسيطرة عليها للرأسمالي. ومع هذا، فثمة عامل حاسم لم يكن من الممكن للرأسمالية ولا للتقدم العلمي في حالة عدم وجوده أن تتحولا إلى وباء اجتماعي عالمي. إنه ذلك التغير الجذري في معنى المعرفة الذي حلَّ بأوروبا نحو عام 1700.

وخلال فترة زمنية قصيرة يصعب تصديقها وتبلغ 50 عاما ابتكرت التكنولوجيا، إذ تم تأسيس أول مدرسة للهندسة سنة 1747 في فرنسا، وتبعها تأسيس أول مدرسة للزراعة نحو سنة 1770 في ألمانيا، وأول مدرسة للتعدين سنة 1767. وبحلول سنة 1794 تم تأسيس أول جامعة فنية في باريس، ومعها ولدت مهنة الهندسة. وبعد ذلك بفترة قصيرة، بين الأعوام 1820 ــ 1850 أعيد تنظيم التعليم الطبي والممارسة الطبية على أساس التكنولوجيا المنهجية المنظمة.

أما تلك الوثيقة العظيمة التي أجملت هذا الانتقال المثير من المهارة إلى التكنولوجيا ـ وهي واحد من أهم الكتب في كل العصور ـ فكانت هي «الموسوعة Encyclopédie» (1751 ـ 1772) التي أشرف على تحريرها كل من دينيس ديديرو Diderot» و«جان دالامبير d'Alembert». حاول هذا العمل البارز أن يضم بصورة منهجية وتصنيفية منظمة معارف الصنائع والحرف جميعها، وبطريقة تعلم غير المتدرب في أي حرفة من الحرف كيف يصبح «تكنولوجيا». كذلك كانت «الموسوعة» تبشر بأن المبادىء التي تثمر في حرفة ما ستكون مثمرة أيضا في أية حرفة أخرى. بيد أن ذلك كان بمثابة الحرمان الكنسي الذي طال المتعلم التقليدي والحرفي التقليدي على السواء.

لم تكن أي مدرسة من المدارس الفنية في القرن الثامن عشر تهدف إلى إنتاج نوع جديد من المعرفة ــ كذلك لم تفعل «الموسوعة» ـ ولم يتكلم أحد عن تطبيق العلم على الأدوات وعمليات التصنيع والسلع المنتجة، أي على التكنولوجيا. فما فعلته المدارس الأولى تلك، وما فعلته «الموسوعة» ربما كان أهم من ذلك: لقد حولت الخبرة إلى معرفة، والتدريب المهني إلى كتاب تعليمي، وأسرار المهن إلى منهجية. تلكم هي أساسيات ما اصطلح على تسميته «الثورة الصناعية»، أي، بتعبير آخر، أساسيات التحول الذي أدخلته التكنولوجيا على المجتمع والحضارة في العالم أجمع.

لقد كان هذا التغير في معنى المعرفة هو الذي جعل الرأسمالية حتمية ومهيمنة فيما بعد. أضف إلى ذلك كله أن السرعة التي انطلق بها التطور التقني أدت إلى زيادة الطلب على رأس مال يعجز الحرفي عن توفيره. كذلك تطلبت التكنولوجيا الجديدة تركز الإنتاج، ومن هنا كان الانتقال إلى المصنع. ولم يكن ممكنا تطبيق المعرفة في آلاف الورش الصغيرة المتناثرة هنا وهناك وفي «صناعات الكوخ» المحدودة في الريف. لقد انتقل الإنتاج في ليلة وضحاها تقريبا من

الإنتاج المؤسس على الحرف إلى الإنتاج المؤسس على التقنية. ونتيجة لذلك انتقلت الرأسمالية منذ ذلك الحين إلى الصدارة الاقتصادية والاجتماعية. لقد كانت المشروعات التجارية الكبيرة، حتى عصر متأخر يصل إلى عام 1750، حكومية لا خاصة، ولكن بحلول عام 1883، وهو العام الذي توفي فيه ماركس، انتشرت المشروعات الرأسمالية الخاصة في كل حدب وصوب من العالم ما خلا الأصقاع النائية منه.

ظهر كتاب «ثروة الأمم» لآدم سميث في العام نفسه الذي سجل فيه جيمس واط براءة اختراعه للمحرك البخاري، أي عام 1776. بيد أن «ثروة الأمم» لم يُعِرْ عمليا أي انتباه للآلات أو المصانع أو الإنتاج الصناعي، فالإنتاج الذي قام بوصفه في الكتاب كان لا يزال هو الإنتاج الحرفي. وحتى بعد أربعين عاما، أي بعد الحروب النابوليونية، لم تكن لا الآلات ولا المصانع قد حازت بعد على أهميتها المركزية لدى الحصفاء من المراقبين الاجتماعيين. وهي، أي الآلات والمصانع، لم تؤد عمليا أي دور في اقتصاديات «ديفيد ريكاردو Ricardo». أما مايثير الاستغراب أكثر من ذلك فهو خلو روايات «جين أوستن Austen»، التي كانت تعتبر من أكثر الناقدات الاجتماعيات في بريطانيا دقة في الملاحظة، من عمال المصانع أو رجال المصارف على السواء. فمجتمعها (كما قيل دائما) هو مجتمع برجوازي بالكامل. إلا أنه لا يزال في مجمله مجتمع ما قبل الصناعة، أي مجتمع ملاك الأرض ومستأجريها، والقساوسة وضباط البحرية، والمحامين، والحرفيين، وأصحاب الدكاكين والحوانيت. في أمريكا البعيدة وحدها يتمكن «ألكسندر هملتون Hamilton» بالفعل من إدراك مدى أهمية التصنيع القائم على استخدام الآلات واتخاذه مكانا مركزيا وسط النشاط الاقتصادي.

وبحلول ثلاثينات القرن التاسع عشر كان «أونوريه دو بلزاك Balzac» ينتج روايات ذائعة الصيت وواسعة الانتشار، روايات تصور، فرنسا الرأسمالية التي كان يهيمن على مجتمعها رجال البنوك والبورصة. وبعد 15 عاما كانت الرأسمالية ونظام المصنع، والآلة، هي العناصر الرئيسية في أعمال «تشارلز ديكنز»، كما كانت كذلك الطبقات الجديدة الممثلة في الرأسماليين والبروليتاريا. ففي روايته «الدار الخاوية» (1852) يرسم ديكنز المجتمع الجديد وتوتراته. بينما تعتبر رواية «الزمن الصعب» 1854 أول وأقوى رواية صناعية على الإطلاق، فهي تصور قصة إضراب مرير في محلج قطن، والصراع الطبقي بأبشع صوره.

إن السرعة الخارقة التي تحول بها المجتمع هي التي أوجدت التوترات الاجتماعية وصراعات النظام الجديد. ونحن نعرف الآن مدى خطأ الاعتقاد السائد، القائل إن عمال المصانع في أوائل القرن

التاسع عشر كانوا في حال أسوأ مما كانوا عليه وهم أقنان في الريف فيما قبل الصناعة، بل إنهم عوملوا بقسوة أشد. لا شك في أن حالتهم كان يرثى لها، وأنهم عوملوا معاملة مهينة فظة. ولكنهم أتوا إلى المصنع من كل فج عميق، لأنهم كانوا هنا على وجه التحديد أفضل حالا مما كانوا عليه في قاع المجتمع الزراعي الساكن، المستبد، الجائع. لقد لمس عمال المصنع الجديد «مستوى معيشة» أفضل بكثير. ففي مدينة المصنع انخفضت على الفور معدلات موت المواليد، وازداد معدل الأعمار، مما أدى إلى النمو السكاني الهائل لأوروبا الصناعية.

وبينما كان التصنيع يعني منذ البداية التحسن المادي، لا «تزايد البؤس» ـ حسب التعبير الشهير لماركس ـ بلغت سرعة التغير من التسارع اللاهث الأنفاس حدا جعلها عميقة الإيلام. أما الطبقة الجديدة، طبقة «البروليتاريا»، فقد أصبحت «مغتربة» أو مستلبة حسب تعبير ماركس الذي تنبأ بأن هذا التغريب سيحتم استغلاله. لقد أصبحوا يعتمدون في كسب عيشهم اعتمادا كليا على الدخول في «وسائل الإنتاج» التي كان يمتلكها ويسيطر عليها الرأسمالي. وكتب ماركس قائلا إن هذا الأمر سيركز الملكية باطراد في أيد أقل وأكبر، ويفقر باطراد البروليتاري المستضعف ــ حتى يأتي ذلك اليوم الذي ينهار فيه النظام تحت ثقله هو، مع تخلص البروليتاريا، التي لن تخسر شيئا سوى الأغلال التي تكبلها، من البقية المتبقية من الرأسماليين.

إن أكثر معاصري ماركس قد شاطروه رأيه في الرأسمالية، على الرغم من أنهم لم يشاطروه بالضرورة تكهنه بالنتيجة التي ستنتهي إليها، بل إن المعارضين للماركسية تقبلوا تحليله «للتناقضات الملازمة للرأسمالية». والبعض منهم، كالمصرفي الأمريكي مورغان J. P. Morgan، كان واثقا من أن «الجيش سيفرض سيطرته على غوغاء البروليتاريا». وكان ثمة ليبراليون من كافة المشارب والمذاهب يعتقدون بوجود طريقة ما للإصلاح وتحسين الأوضاع، إلا أن كل مفكر في القرن التاسع عشر قد شاطر ماركس من الناحية العملية رأيه في أن المجتمع الرأسمالي مجتمع طراع طبقي. والواقع أنه بحلول سنة 1910 كان معظم المفكرين، على الأقل في أوروبا و(اليابان أيضا)، يميل إلى الاشتراكية. وحتى أعظم المحافظين في القرن التاسع عشر، وهو رئيس الوزراء البريطاني «بنجامين دزرائيلي» رأى المجتمع الرأسمالي بعيون ماركس، وكذلك فعل نظيره المحافظ في أوروبا، وهو المستشار الألماني «بسمارك»، مما حثه بعد سنة 1880 على سن قوانين التشريع الاجتماعي التي أفضت في النهاية إلى «دولة الرفاهية» في القرن العشرين.

وبحلول عام 1950 كان العديد من المراقبين قد أدركوا أن الماركسية فشلت معنويا واقتصاديا. بيد أن الماركسية كانت لا تزال هي العقيدة المتسقة في معظم أنحاء

العالم، حتى بدا الأمر وكأنها لا يمكن أن تقهر. فما الذي تغلب في النهاية على «التناقضات الحتمية للرأسمالية» و«التغريب» و«بؤس» البروليتاريا ومعها الظروف «البروليتارية» جملة وتفصيلا؟ الجواب هو الثورة الإنتاجية.

عندما تغير معنى المعرفة قبل 250 عاما، تم الشروع في تطبيقها على الأدوات وعمليات التصنيع والمنتجات ولا يزال هذا هو ماتعينه «التكنولوجيا» لدى معظم الناس، وهذا ما يتم تلقينه لطلاب المعاهد الهندسية. ولكن قبل موت ماركس بعامين، كانت «الثورة الإنتاجية» قد بدأت، وهذه الثورة هي المرحلة الثانية من تحولات المعرفة. ففي سنة 1881 كان «فريدريك ونسلو تايلور F. W. Taylor»، كبير العمال في مصنع الصلب آنئذ، أول من طبق المعرفة في دراسة وتحليل هندسة العمل.

لقد كانت محض مصادفة أن أضحى «تايلور»، وهو الرجل المتعلم والموسر، عاملا من العمال، إذ اضطره ضعف بصره إلى التخلي عن طموحاته في دخول جامعة هارفارد، واستغنى عنها بقبول وظيفة فني متدرب في أحد المصانع. ومكنته مواهبه الفائقة من ارتقاء سلم المراتب بسرعة حتى أصبح واحدا من المدراء، وأصاب من الثراء ما أصاب نتيجة خروجه ببعض الاختراعات والابتكارات في حقل الأشغال المعدنية، فأفاد واستفاد. أما الذي دفع «تايلور» إلى الخوض في دراسة العمل فقد كان صدمته من ذلك الحقد الكبير المتبادل بين العمال والرأسماليين، وهو الحقد الذي كان سائدا في أواخر القرن التاسع عشر. إنه، بتعبير آخر، قد رأى ما كان ماركس ودزرائيلي وبسمارك قد رأوه. بيد أن بصيرته هدته لأمر آخر مختلف: أن الصراع غير ضروري. وانطلق من هذه الرؤية وهدفه تحسين إنتاجية العامل حتى يتحسن دخله.

لم يكن هدف «تايلور» من ذلك تطوير الفعالية الإنتاجية، أو زيادة أرباح المالكين لوسائل الإنتاج. فقد ظل حتى وفاته يؤكد أن الفائدة الكبرى من رفع الفعالية الإنتاجية يجب أن تذهب للعامل لا للمالك، وكان همه الأساسي هو إيجاد مجتمع تتحقق فيه للعامل والمالك، وللرأسمالي والبروليتاري، مصلحة مشتركة في الإنتاجية وفي بناء علاقة تجانس ووفاق قائمة على تطبيق المعرفة على العمل. أما من أحسن فهم هذا الدرس فكانت هي النقابات وأصحاب العمل في يابان ما بعد الحرب العالمية الثانية.

قليلون هم المفكرون في التاريخ الذين كان تأثيرهم في المجتمع كالتأثير الذي أحدثه تايلور، وقليلون هم الذين تم تشويه صورتهم بالشكل الذي شوهت به صورة تايلور عمدا. فقد كانت جريمة «تايلور»، في رأي النقابات، هي تأكيده أن «العمل الاحترافي الماهر» لا وجود له، وأن الأعمال اليدوية ليس فيها إلا «العمل» وحسب. وبالتالي يمكن تحليل جميع أنواع العمل الأخرى بالطريقة نفسها.

وأي عامل يرغب في أداء العمل بالطريقة التي يبين بها التحليل كيفية إنجازه هو «رجل من الطراز الأول» يستحق «أجرا من الطراز الأول»، أي يستحق أجرا مساويا لأجر العامل الماهر الذي يملك سنوات الخبرة الطويلة أو يزيد عليه. لقد كانت علاقات «تايلور» مع الملاك سيئة مثلما كانت كذلك مع النقابات، وهي حقيقة واقعة عملت على إلحاق المزيد من الضرر بقضيته. وبينما كان لا يثق كثيرا بالنقابات، فقد كان يحتقر الملاك ويزدريهم ولا ينعتهم إلا بـ «الخنازير». ثم كان إصراره على وجوب أن يحصل العمال لا الملاك على نصيب الأسد من العوائد المتزايدة التي ستنتج عن تطبيق نظريته في «الإدارة العلمية». كذلك طالب ـ واضعا المزيد من الملح على الجرح ـ بأن يتم إنجاز دراسة العمل بالتشاور مع العمال إن لم يكن بمشاركتهم. وأخيرا نادى «تايلور» بأن تكون السلطة في المصنع لصاحب المعرفة الأعظم وليس للمالك الأكبر. لقد طالب، بعبارة أخرى، بما نسميه الآن «الإدارة المهنية» وكان ذلك بمنزلة لعنة انصبت على رؤوس رأسماليي القرن التاسع عشر.

كان التنبيه إلى أهمية التدريب من أعظم الجوانب المؤثرة التي أتى بها «تايلور». فقبله بقرن فقط كان «آدم سميث» مقتنعا أشد الاقتناع بأن أية دولة أو أية منطقة تريد اكتساب المهارات الضرورية لإنتاج سلع عالية الجودة تحتاج إلى خمسين عاما (وربما إلى مائة عام كاملة) على الأقل من الخبرة. ومنهج «تايلور» المتمثل في «تدريب الرجال والنساء من الطراز الأول» على أداء مهام مبسطة في فترة شهور معدودة، يوضح أكثر من أي عامل آخر سبب نجاح الولايات المتحدة وحلفائها في إلحاق الهزيمة بألمانيا واليابان في الحرب العالمية الثانية. والقوى الاقتصادية الجديدة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ـ اليابان أولا ثم كوريا الجنوبية وتايوان وهونج كونج وسنغافورة ـ تدين بتطورها الاقتصادي إلى تطبيق تعاليم تايلور في التدريب، إذ مكنتها هذه التعاليم من منح القوة العاملة، التي لم تزل تعيش في مرحلة ماقبل الصناعة ولم تزل متدنية الأجور، فعالية إنتاجية عالمية المستوى خلال فترة زمنية قياسية بكل المعايير.

منذ أن تم تبني مبادىء تايلور مع أوائل هذا القرن، تضاعفت الإنتاجية خمسين ضعفا تقريبا في الدول المتقدمة. وعلى هذا التوسع غير المسبوق تتكىء كل زياداتها المنعكسة على مستوى المعيشة ورفاهية الحياة. لقد تم استغلال نصف هذه الإنتاجية الإضافية لرفع معدلات القوة الشرائية ـ مما أوجد مستوى معيشيا أعلى، وزيادة في أوقات الراحة. إن «بروليتاريي» ماركس قد أصبحوا برجوازيين، وأصبح العامل ذو الياقة الزرقاء هو المستفيد الحقيقي من الرأسمالية والثورة الصناعية وليس الرأسمالي. وهذا يفسر الفشل الكامل

للماركسية في الدول المتطورة التي تنبأ ماركس بأن تقوم الثورة فيها بحلول عام 1900. وهو يفسر أيضا سبب عدم قيام ثورة البروليتاريا بعد الحرب العالمية الأولى حتى في دول أوروبا الوسطى المهزومة التي انتشر فيها البؤس والجوع والبطالة، كما يفسر عدم قيام الثورة الشيوعية نتيجة «الكساد الكبير» رغم أن كل الماركسيين من الناحية العملية قد تنبأوا حينها بحتميتها. وبحلول الثلاثينات لم تكن بروليتاريا ماركس قد أصبحت غنية بعد، ولكنها كانت قد أصبحت طبقة وسطى، أصبحت منتجة.

إن عددا قليلا من الناس يعرف أن تطبيق المعرفة على العمل هو الذي أوجد الاقتصاديات المتطورة، وهو الذي أدى للانفجار الإنتاجي الهائل خلال المائة عام المنصرمة. والتكنولوجيون يعزون الفضل في ذلك للآلات، والاقتصاديون يعزونه لاستثمار رأس المال. إلا أن ذينك العاملين كانا على الدوام حاضرين في المائة عام الأولى من العصر الرأسمالي، أي قبل سنة 1880، وكانا حاضرين بعد ذلك أيضا. ولكن لم يكن بالتأكيد ثمة زيادة في إنتاجية العامل خلال المائة عام الأولى، وبالتالي لم تزد العوائد الحقيقية للعامل إلا قليلا، ولم تُخَفَّض ساعات العمل بتاتا. إن ماجعل المائتي سنة التاليتين مختلفتين جذريا لا يفسر إلا بأنه كان نتيجة تطبيق المعرفة على العمل. ومع ذلك فقد شارفت «الثورة الإنتاجية» على نهايتها، فهي ضحية لنجاحها هي ولانخفاض عدد العمال اليدويين. والمهم من الآن فصاعدا هو إنتاجية العامل غير اليدوي.

إن تغير معنى المعرفة الذي بدأ منذ 250 عاما مضت قد حول المجتمع وحول الاقتصاد. وينظر إلى المعرفة الشكلية كمصدر شخصي رئيسي وكمصدر اقتصادي رئيسي، فالمعرفة هي المصدر الوحيد الذي يحمل معنى في يومنا هذا. أما «عوامل الإنتاج» التقليدية ـ وهي الأرض (أي الموارد الطبيعية)، واليد العاملة ورأس المال ـ فلم تختف، ولكنها أضحت ثانوية يمكن الحصول عليها بسهولة، بشرط أن تتوافر المعرفة. والمعرفة بهذا المعنى الجديد هي المعرفة بوصفها منفعة، أي المعرفة كوسيلة للحصول على نتائج اجتماعية واقتصادية.

إن هذه التطورات، سواء أكانت مرغوب فيها أم لا، هي استجابات لتحول حالي لا يمكن إلغاؤه ألا وهو تطبيق المعرفة على المعرفة. وربما كانت هذه هي الخطوة الأخيرة في تحول المعرفة. وتوفير المعرفة التي تؤدي لاكتشاف أفضل أساليب تطبيق المعرفة القائمة حاليا للتوصل إلى النتائج هو، في الواقع، ما نعنيه بالإدارة. إلا أنه أيضا يتم حاليا تطبيق المعرفة القائمة على نحو منهجي منظم ومتعمد لتحديد أي معرفة جديدة هي الضرورية، وما إذا كانت معقولة وممكنة، وما الذي ينبغي فعله لجعل المعرفة فعالة. إنه بتعبير آخر هو تطبيق المعرفة على الابتكار المنهجي المنظم.

ويمكن تسمية هذا التحول الحاصل في حركة المعرفة بـ «الثورة الإدارية». إن هذه الثورة، كالثورتين السابقتين ـ تطبيق المعرفة على الأدوات والعمليات الصناعية والسلع المنتجة، ثم تطبيقها على العمل ـ قد اكتسحت الأرض من أقصاها إلى أقصاها.

عندما يسمع معظم الناس كلمة «إدارة» تقفز إلى أذهانهم فورا «الإدارة التجارية». فقد ظهرت الإدارة بشكلها الحالي أول مرة في الشركات التجارية الكبرى. ولكن سرعان ما تعلمنا أن الإدارة ضرورية في المؤسسات، سواد كانت تجارية أو غير تجارية. والواقع أننا سرعان ما تعلمنا أنها أكثر ضرورة في المؤسسات غير التجارية، سواء كانت لا ربحية (وهي ما أسميه «القطاع الاجتماعي») أو دوائر حكومية. هذه المؤسسات بحاجة ماسة إلى إدارة لأنها، بتحديد أدق، تفتقد لانضباط الخط السفلي (القاعدة). وقد ظهر هذا النوع من الإدارة أول ماظهر في الولايات المتحدة، ثم أصبحت الآن مقبولة في الدول المتطورة كافة. ونعرف الآن أن الإدارة عبارة عن وظيفة شاملة لكل المؤسسات مهما كانت مهام عملها، فهي الأداة الحية أو العضو الحي لمجتمع المعرفة.

عندما بدأت في دراسة الإدارة أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها، كان تعريف المدير على هذا النحو: «المدير هو الشخص المسؤول عن عمل المرؤوسين» بعبارة أخرى، كان المدير «معلّما boss»*، والإدارة سلطة ومركزا.

وربما لا تزال هذه الصورة ماثلة حتى الآن في أذهان معظم الناس حينما يأتي ذكر المدراء والإدارات. لكن في أوائل الخمسينات تغير ذلك التعريف كليا ليصبح: «المدير هو المسؤول عن أداء الناس» ونحن نعرف الآن أن هذا التعريف جد ضيق أيضا. والتعريف الصحيح هو: «المدير هو المسؤول عن تطبيق وأداء المعرفة». إن المفهوم ضمنا من هذا التعريف هو أننا نعتبر أن المعرفة هي المورد الرئيسي، أما الأرض واليد العاملة ورأس المال فترجع أهميتها أساسا إلى أنها هي الشروط اللازمة، فمن دونها لا تستطيع حتى المعرفة أن تنتج، ولا تستطيع حتى الإدارة أن تؤدي شيئا. وحيثما وجدت الإدارة الفعالة، أي تطبيق المعرفة على المعرفة، فيمكننا دائما وأبدا الحصول على الموارد الأخرى، والحقيقة الواقعة التي تقول إن المعرفة أصبحت هي المورد، لا مجرد مورد من موارد أخرى، هذه الحقيقة هي التي تجعل مجتمعنا مجتمع «ما بعد الرأسمالية»، إنها تغير بنية المجتمع تغييرا أساسيا، وتخلق قوى اقتصادية جديدة، وسياسات جديدة. لقد انتقلنا من المعرفة إلى

* تستخدم هذه الكلمة في معظم لهجاتنا العربية بمدلول «الريس» أو السيد المطاع، سواء في مجال الحرفة أو في ميدان التجارة أو السياسة... إلخ (المترجم).

المعارف.

كانت المعرفة بالمفهوم التقليدي شيئا عاما، أما ما نعتبره الآن معرفة فهو بالضرورة شيء بالغ التخصص. فنحن لم نتكلم أبدا فيما سبق عن «رجل المعرفة» أو «امرأة المعرفة»، بل كنا نتكلم عن «الشخص المثقف أو المتعلم» وكان المتعلمون أصحاب معرفة عامة أو شاملة، فكانوا يعرفون القدر الكافي لكي يتحدثوا أو يكتبوا عن أمور كثيرة، والقدر الكافي ليفهموا الكثير من الأمور. ولكنهم لم يعرفوا ماهو كاف لكي يعملوا شيئا واحدا فقط. إن على المعرفة اليوم أن تثبت ذاتها بالعمل. وأن ما نعنيه اليوم بالمعرفة هي المعلومات الفعالة في العمل، المعلومات المركزة على النتائج. والنتائج تقع خارج نطاق ماهو شخصي، إذ تتحقق في المجتمع والاقتصاد، أو في تقدم المعرفة في حد ذاتها.

ولإنجاز أي شيء يجب أن تكون هذه المعرفة عالية التخصص، وهذا التحول هو أكبر تحول تم تسجيله في التاريخ الفكري للبشرية.

إن الانتقال من المعرفة إلى المعارف قد مكن المعرفة من خلق مجتمع جديد، ولكن ينبغي تأسيس هذا المجتمع على قاعدة المعرفة المتخصصة وعلى «أصحاب المعرفة» المتخصصين. هذا هو الذي يعطيهم سلطتهم وقوتهم، ولكنه يؤدي أيضا إلى طرح أسئلة أساسية في قضايا القيم والرؤية والمعتقدات، وبتعبير آخر، في كل الأمور التي تجعل المجتمع متماسكا وتعطي للحياة معنى وهذا الانتقال يطرح أيضا سؤالا كبيرا ـ وجديدا ـ: ما الذي يكوِّن مثقفا في مجتمع المعرفة؟

إن على مثقف الغد أن يعد نفسه للعيش في عالم «عالمي» شامل. هذا العالم سيكون مغربا Westernized *. ولكن المتعلمين سيعيشون أيضا في عالم تنتشر فيه القبلية باطراد. ولابد أن تتوافر عندهم القدرة على أن يكونوا مواطني هذا العالم — في رؤيتهم وآفاقهم ومعلوماتهم ـ ولكن سيتحتم عليهم كذلك أن يستمدوا الغذاء من جذورهم الوطنية أو المحلية، وأن يثروا في المقابل ثقافتهم المحلية ويقدموا لها الغذاء.

إن معظم المتعلمين أو المثقفين، إن لم يكن جميعهم، سيمارسون معرفتهم باعتبارهم أعضاء في منظمة من المنظمات، ولهذا فسوف يتعين على المتعلم أن يعد نفسه للعيش والعمل في ثقافتين في آن واحد، ثقافة المثقف المتخصص الذي يركز على الكلمات والأفكار، وثقافة المدير الذي يركز على الناس والعمل. والمثقفون يحتاجون إلى منظمتهم لتكون

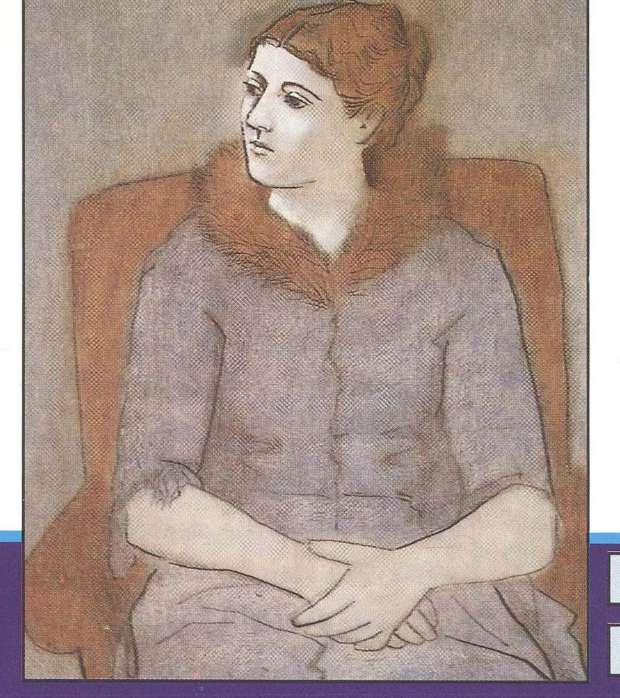
* ربما صح مايقوله الكاتب عن «تغريب» عالم الغد من ناحية «شكل» المعرفة التي يتحدث عنها أو أطرها ونماذجها النظرية والمنهجية. ولكن «لب» الثقافة والمعرفة لمثقف الغد «العالمي» لابد أن يستمد من ثقافته الخاصة وتراثه الخاص وأن يملأ بمضامينها الروحية والأخلاقية التي يصفها ظلما وخطأ بالمحلية لأنه ـ برغم علمه الغزير وأفقه الواسع ـ لم يبرأ تماما من نزعته الغربية المتمركزة ولم يدرك الأبعاد الإنسانية العميقة في الثقافات الأخرى (المراجع)

أداة تعينهم على ممارسة معرفتهم المتخصصة. والمدراء يرون المعرفة وسيلة للوصول إلى غايات الأداء التنظيمي. وكلاهما، المثقف والمدير، على صواب. إنهما قطبان وليسا تناقضين، بل إن كل واحد منهما بحاجة إلى الآخر. إن عالم المثقف، إن لم توازن كفته كفة المدير، يصبح عالما «كل إنسان فيه يؤدي عمله» ولكن لا أحد يفعل شيئا. وعالم المدير يصبح بيروقراطيا وعقيما دون التأثير الموازن للمثقف. ولا شك أن كثيرا من الناس في مجتمع مابعد الرأسمالية سيعيشون ويعملون في هاتين الثقافتين في آن، وسيتعرض المزيد من الناس، وينبغي أن يتعرضوا، لكلا الثقافتين بالتعاقب خلال أيامهم الأولى في العمل، وذلك على سبيل المثال من خلال جعل فني الكمبيوتر مديرا للمشروعات الإنتاجية ورئيس فريق العمل. وسوف يتوجب على المثقفين كافة في مجتمع مابعد الرأسمالية أن يهيئوا أنفسهم لفهم كلا الثقافتين.

إن من المحتمل أن نصبح أكثر تخصصا عن ذي قبل. والشيء الذي سنحتاج إليه ـ وسيحدد وضع الشخص المتعلم في مجتمع المعرفة ـ هو القدرة على فهم المعارف، من القانون حتى علوم الحاسوب (الكمبيوتر): ما هذا العلم؟ ما الهدف الذي يريد الوصول إليه؟ ما اهتماماته الرئيسية؟ ما أهم نظرياته؟ ما الحقائق التي كشف عنها؟ وما أهم جوانب تقصيره ومشكلاته وتحدياته؟

إن تحويل المعارف إلى المعرفة (المتكاملة) يتطلب تولي حملة المعرفة، وهم المتخصصون، مسؤولية جعل أنفسهم مفهومين، وجعل ميدان المعرفة الذي يمثلونه مفهوما. وباستطاعة وسائل الإعلام، من مجلات أو أفلام أو تلفزيون، تقديم المساعدة، ولكنها لن تستطيع، ولن يستطيع غيرها من وسائل الإعلام الجماهيري، إنجاز ذلك العمل. فلابد أن تُفهم المعارف كما هي: أي أن تكون جادة، دقيقة، مشوقة. ولن يكتسب هذا الفهم حتى يتولى الأساطين في كل ميدان معرفي بدءا بالأساتذة الثقاة ذوي الكراسي الجامعية الثابتة ـ مسؤولية جعل معرفتهم الخاصة بهم مفهومة مع رغبة أكيدة للخوض في الصعاب التي تتطلبها المهمة.

لا شك أنه من الحماقة التكهن بما سيكون عليه مجتمع المعرفة، كما كان من الحمق التكهن سنة 1776 ـ عام الثورة الأمريكية، وعام صدور كتاب «ثروة الأمم» لآدم سميث، وعام ظهور المحرك البخاري الذي ابتكره «جيمس واط» ـ بمصير المجتمع الرأسمالي الذي كتب عنه كارل ماركس بعد ذلك بمائة عام، وكما كان من الحمق من جانب ماركس أن يتكهن بمجتمع القرن العشرين «بدقة علمية لا تحتمل الخطأ». ولكن ثمة شيء واحد يمكن التكهن به وهو أن التحول الأعظم سيصيب شكل ومضمون المعرفة، ومعناها ومسؤوليتها، ومعنى أن يكون الإنسان متعلما أو مثقفا.



أناشيد الإله بان:

تأليف: وليم روبن

ترجمة: د. محمد المهدي

تكشف دراسة حديثة أن السيدة المجهولة التي ظهرت في العديد من رسومات ولوحات الفنان بيكاسو في أوائل العشرينات من هذا القرن هي نجمة المجتمع الأمريكي الأسطورية في ذلك الحين سارة ميرفي.

في أوائل الثمانينات أرتنا، أنا ومن كانت خطيبتي في ذلك الوقت، جاكلين بيكاسو لوحة صغيرة رقيقة أحادية اللون من الكانفاس قام فيها الرسام بلصق طبقات من الرمل على القماش (شكل 1). لقد اعتقدت جاكلين بيكاسو أن صورة المرأة تلك تعد هدية مثالية لزواجنا، وبيكاسو كان يعامل هذه اللوحة معاملة خاصة واعتنى بها لرقتها، كما أن اللوحة كانت لها صفة الخصوصية (لم يرها زيرفوس أبدا)، ورأت جاكلين أن اللوحة ستكون هدية مناسبة جدا لأن المرأة فيها سيدة أمريكية حسناء ولم تستطع جاكلين تذكر اسمها، ولكن تاريخ رسم اللوحة وهو 1923 وجمال المرأة وأهم من كل شيء «الرمل»، كل ما سبق أثار ذكرياتي للعديد من الصور التذكارية لسارة وجيرالد ميرفي على شاطىء An-tibes في الريفيرا الفرنسية ومعهما في ذلك الصيف كانت توجد عائلة بيكاسو وبيكاسو نفسه. لقد تفحصت تلك

العنوان الأصلي للمقال:

The Pipes of Pan : Picasso's Aborted Love Song To Sara Murphy, ART news - May 1994.

مراجعة: د. سناء الحمود

أغنية حب بيكاسو الموءودة لسارة ميرفي

«مهمتي أنا الرسم ومهمتكم أنتم البحث عن المعاني لما أرسمه»

بيكاسو في إجابة عن سؤال طرحه كاتب هذا المقال



الصور قبل عشر سنوات في متحف للفن الحديث، فيما كانت له علاقة في ذلك الوقت باسترجاع ذكريات العقد الوحيد الذي مارس فيه جيرالد ميرفي الرسم (ست اللوحات الزيتية المتبقية من 14 لوحة رسمها ميرفي بين باريس وAntibes في العشرينات).

لقد كان الزوجان نجمين في عصر موسيقى الجاز، فجيرالد عرف بذوقه الرفيع الأنيق، وسارة عرفت بجمالها ومرحها وشخصيتها الأخاذة، أما اليوم

شكل 4 سارة وبيكاسو. عنتيبي 1923.



شكل 2 صورة خطوبة سارة أكتوبر 1915.

لقد كانا بالفعل أكثر زوجين أمريكيين مغتربين إثارة للاهتمام في الفترة ما بين الحربين. إن أسلوب حياة الزوجين معا - خاصة الجو العام الذي نشراه حولهما وحول منزلهما في Antibes - هو الموصوف بعناية وجمال في تحفة كالفن تومكنز التأريخية Living Well is The Best Revenge.

فذكراهما مازالت قوية بسبب عدد الصداقات التي كوناها وكذلك عمق تلك الصداقات، فمن أصدقائهما الأمريكيين كان سكوت وزيلدا فيتز جيرالد (أحب سكوت سارة واستلهم شخصية Dick Diver في روايته Ten-der is The Night من شخصية جيرالد) وكول بورتر، أما أصدقاؤهما الأوروبيون فمنهم سترافنسكي وDiaghilev وLeger وTristan Tzara.

لكن الاهتمام بحياة عائلة ميرفي الذي كان في مجمله أدبيا، لم يؤد إلى زيادة شهرة جيرالد ميرفي كرسام عرف بقلة أعماله الفنية. لقد كان ميرفي رساما بحق. ويمكن القول إنه سبق في مجاله ظهور فن الـ Pop (Art الشعبي الأمريكي بأربعين عاما، ففي مواجهته الشبيهة بالإعلانات للمنتجات سبق كل من Lichtenstein وWarhd على حين أن ضخامة الأحجام في رسوماته مثل لوحة Rozor (آلة

الحلاقة) (شكل 6) وWatch (ساعة جيب) (شكل 7) توحي بتغير درامي للمقاييس المستخدمة. وسيتبع هذا الاتجاه فيما بعد Oldenburg وRosinquist، وجيرالد كان يحب موضوعات لوحاته فعلا، فأبوه جعل من متاجر Mark Cross واحدة من أرقى متاجر العالم، وقد اعتمد جيرالد في حياته إلى حد ما على العائد من تلك المتاجر (في لوحة ساعة جيب نرى معالم من ساعة جيب ماركة Mark Cross أصلية مكبرة لأكثر من ستة أقدام).

إن أسلوب جيرالد النظيف اللامع اللاذاتي يربط بينه وبين مجموعة الطليعيين الأمريكيين من أمثال Charles Demuth و Charles Sheeler ولكنه كان أكثر منهما حبا للأشياء المصنعة، وإن كان ذلك دون حنين أبدا إلى الأشياء المصنعة القديمة. إن انفصاله الذاتي المجمل قد منع تماما وجود طبقات عاطفية في لوحاته، وهذا الأمر هو الذي سيحدد ملامح الكثير من الفن الشعبي الأمريكي في تصويره للأشياء.

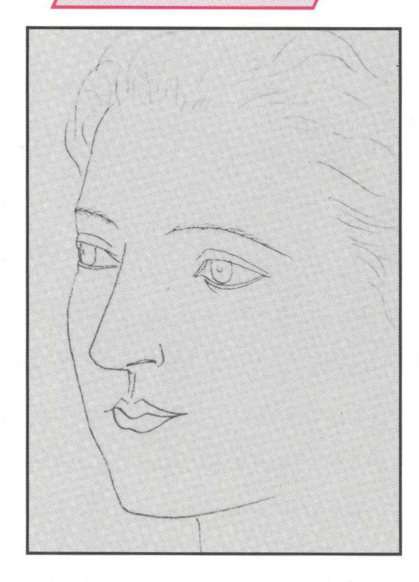
لقد كتبت عن ولع واهتمام جيرالد بالفن الشعبي الأمريكي الذي عرفه عن قرب وكتب عنه إلى صديقه Archibald Mcleish. «قبل أن تهتم المتاحف بجمعه». إن نجاح أحسن أعماله يرجع إلى أنها فريدة في مزجها بين الأساسيات الأمريكية النقية (المقابلة والمركزية والمباشرة) ورقي وتعقيد التكعيبية الفرنسية (الهياكل التركيبية المقطعة) وهما بالمناسبة مصدران بينهما عوامل ربط أكثر مما يتخيل البعض.

(ربما كان هذا لا يدعو إلى الدهشة إذا وضعنا في الاعتبار علاقة روسو الجمركي Douanier Rousseau



شكل 1 بورتريه سارة ميرفي 1923. زيت ورمل على قماش 21,5 × 18 بوصة (مجموعة خاصة).





يسار شكل 3 رأس سارة ميرفي 1924 حبر هندي (مجموعة خاصة).
يمين شكل 3 رأس سارة ميرفي 1923. صفحة من كتاب خطوط أولية. متحف بيكاسو. باريس.

بتكعيبية بيكاسو). وفي مبادرة أذهلت جيرالد أرسل بيكاسو إليه رسالة إعجاب بلوحة Rozor (آلة الحلاقة) وكان ذلك في معرض أقيم في عام 1925 وشارك فيه الفنانان، وكتب جيرالد لصديق له يقول: «يبدو فعلا أن بيكاسو أعجبته اللوحة. إنه يقول إنه يحب رسوماتي جدا. فهي بسيطة وصريحة ومباشرة وتحمل الطابع الأمريكي». ولم يمض وقت طويل حتى قال Leger عن جيرالد إنه «الرسام الأمريكي الوحيد في باريس».

لقد كان جيرالد يبلغ من العمر 33 عاما وله من الأبناء 3، (الذي درس هندسة المساحة في هارفارد، والذي كان يعيش هو وزوجته في باريس اعتمادا على مواريثهما)، عندما صدم بأعمال LEGER وبيكاسو وبدأ هو وسارة دراسة الرسم لدى ناتاليا جونشا روفا في خريف عام 1921. وفي خلال عام واحد بدأ جيرالد في إنتاج أعمال لها جودة المحترفين. ولكن من المحزن أن نعلم أنه بحلول نهاية ذلك العقد وبإصابة أحد أبنائه الثلاثة بالدرن وكذلك الكساد العالمي الذي ساد تلك الفترة، وجد جيرالد نفسه مضطرا للاختيار بين رعاية أسرته والاهتمام بمجال عمله كرسام. وربما أخطأ جيرالد في تقييم ضرورة الاختيار، فمعظم الفنانين ومنهم

بيكاسو - دون شك - كانوا سيختارون فنهم ويفضلونه على حياتهم العائلية. لقد أدت إصابة باتريك بالمرض إلى انتقال جيرالد وسارة للعيش لمدة 18 شهرا بالقرب من إحدى المصحات السويسرية. وأعقب ذلك عامان عصيبان في منزلهما في Antibes. وفي مواجهة الكساد العالمي عاد جيرالد الذي كان عندها قد توقف عن الرسم كلية، عاد إلى نيويورك في عام 1933 ليتولى بنفسه شؤون إدارة متجر العائلة Mark Cross وإن كان اختياره يكشف غياب صرامة الاعتقاد والإيمان، ذلك الأمر الجوهري لأي فن رفيع، فإنه يكشف أيضا عن رقته وصدق مشاعره تجاه عائلته.

وإذا كان يحلو لجيرالد ترديد العبارة الإسبانية «العيش الكريم هو أحسن انتقام» فإن ذلك لم يكن صوابا، فأفضل انتقام من الفناء هو خلق أعمال لها صفة الاستمرارية والبقاء، وقد كان لجيرالد موهبة فطرية تمكنه من القيام بذلك، ولكن مأساته تتمثل في أنه فشل في تطويرها واستغلالها.

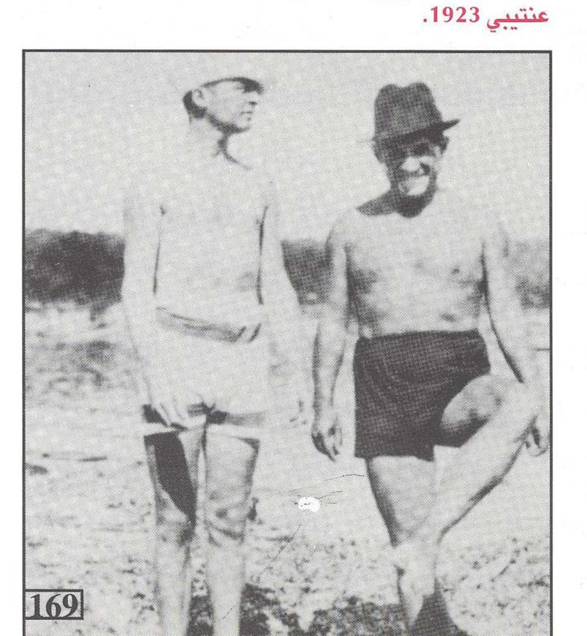
إن محور اهتمامنا في هذا المقال هو سارة التي كان ذكاؤها وسحرها وجمالها العامل الأقوى في صداقات العائلة الحارة العديدة.

إن وجه السيدة في اللوحة التي أهدتنا إياها جاكلين بدا لي أنه الوجه

شكل 5 سارة بعمامة 1923 حبر هندي. (مجموعة خاصة).



شكل 8 جيرلد وبيكاسو عنتيبي 1923.

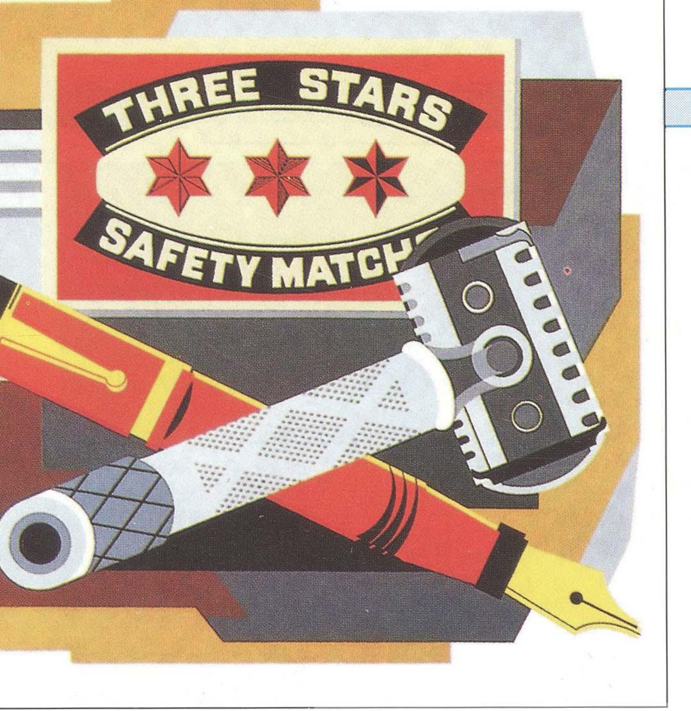




شكل 7 جيرالد ميرفي. ساعة 1924 / 1925 زيت على قماش
78,5× 78,5 بوصة. متحف دالاس للفن.

نفسه بالمعالم الأنثوية الكلاسيكية، بخصلات شعر مموج متهدل (وأحيانا ترفع أطرافه إلى مؤخرة الرأس)، الوجه نفسه الذي ظهر في العديد من أعمال بيكاسو، خصوصا في عام 1923، عندما كانت العائلتان متقاربتين.

ونقلت شكوكي إلى زميل لي هو Pierre Daix بأن لوحة أخرى لبيكاسو موجودة في مؤسسة Thannhauser في بيرن هي لسارة ميرفي. لقد كانت Hon-oria ابنة سارة وجيرالد وكذلك العديد من أصدقاء عائلة ميرفي يعرفون أن



شكل 6 جيرالد ميرفي. آلة حلاقة 1924. زيت على قماش 32,5 × 36,5 بوصة. متحف دالاس للفن.

سارة ظهرت في عدد من أعمال بيكاسو في عام 1923، وقالوا إنه يمكن تعرُّف سارة في اللوحات لأنها كانت ترتدي عقد اللؤلؤ العجيب الخاص بها على الشاطىء (قالت سارة إن الشمس مفيدة لعقد اللؤلؤ وأثارت غرابة ذلك القول فضول بيكاسو). ولكن لم يعرف أحد بوجود مايقرب من أربعين لوحة زيتية لسارة وما يزيد على مائتي رسم يمكننا اليوم الجزم بأن موضوعها هو سارة. وحتى القول إنه في عام 1923 كانت عدد لوحات سارة تفوق عدد اللوحات التي رسمها بيكاسو لزوجته أولجا.

وعندما بحثت في تلك الصور، دهشت لكثرة عددها، وما أدهشني أكثر هو أن سارة كانت هي الشخصية الأساسية في لوحة بيكاسو Pepes of Pan (مزامير بان) (شكل 13 ــ 17) وهي عمل فني عظيم احتفظ به بيكاسو لنفسه، وأدى اكتشافي ذلك إلى تعرفي القصة الحقيقية غير تلك التي تروى عن أعمال بيكاسو الكلاسيكية (شكل 19)، وأخيرا اتضح لي أن سارة ميرفي هي موضوع أهم أعمال بيكاسو التي تنتمي إلى تيار الاحياء الكلاسيكي Neo Classicism وهي لوحة السيدة بالرداء الأبيض (Woman in White) (شكل12). وعلى سبيل التأكيد، يمكن القول إن ملامح سارة قد أضيفت إليها المسحة المثالية، فأنفها الأشم الدقيق قد تمت (رومنته) (فعل من الرومان) ولكن التغييرات كانت بلا شك طفيفة، فهي لم تكن جذرية كالتي أحدثها بيكاسو في العديد من لوحات Marie - Thérése Walter وDora Maar، حيث لا يمكن تعرف الشخص موضوع اللوحة في بعضها إلا من خلال القبعات.

وعلى ذكر القبعات، يمكن ملاحظة أن سارة ترتدي عمامة في صورة فوتوغرافية لها مع بيكاسو (شكل 4)، وكذلك في صور أخرى لها على شاطىء Antibes ولقد كانت بالفعل ترتدي عمامة في اللوحة الجميلة التي رسمها بيكاسو لها (شكل 5).

والآن وبمواجهة عدة مئات من الصور، العديد منها رومانسي جدا، كان صعبا ألا نقول إن بيكاسو كان يعشق سارة، وأنه كان يهدف من وراء لوحته (مزامير بان) أن تكون اللوحة تذكارا لحبه لها.

لقد عرف عن بيكاسو أن شاطىء البحر، خاصة شاطىء البحر المتوسط، يمثل إلهاما في لوحاته ذات التوجه الكلاسيكي، فعندما كان بيكاسو في ساحل الريفيرا الفرنسي كانت يده تنطلق في رسم الباخوسيات وكائنات فون، ونعرف أيضا أن الشواطىء حفزت ذكريات طفولة بيكاسو عن المغامرة والإثارة الجنسية على الخروج. لقد بدأ تيار الإحياء الكلاسيكي لدى بيكاسو في الحرب العالمية الأولى ووصل إلى مستوى مدهش من الجودة والبراعة في صيف عام 1921 عندما أنجز لوحته «ثلاث نساء عند عين الماء» ولوحات زيتية مشابهة أقل طموحا أتمها في عام 1922، ولكن بحلول عام 1923 تضافرت عناصر الشمس والماء والرمال مع وجود سارة كعامل مساعد لتكون قمة ما وصل إليه بيكاسو في تيار الإيحاء الكلاسيكي لديه، وذلك حسب اللوحات التمهيدية المفصلة للوحته (مزامير بان).

وفي مركز هذه العناصر وبناء على اللوحات التمهيدية المتداخلة للوحة السابقة توجد المرأة الجميلة التي هي على المستوى الأسطوري — وبشرط وجود فان وكيوبيد (الذي يحمل القوس في دراسات عديدة) - يجب أن تكون فينوس. وهذا النموذج يطبق على سارة، حيث تشهد بذلك المعالم المتناسقة الجميلة والشعر والعقد، وأرجح أن يكون الشخص الذي يقترن بها في الصور هو مريخ شاب. ومن يعرف الرموز التي يستخدمها بيكاسو في تصاويره سيتعرف الرجل الذي يمسك بالمرآة لسارة على أنه بديل للرسام أو أنه الرسام في صورة مادية أخرى.

إن عدم وجود «اسكتشات» نهائية للوحة كما تبدو اليوم قد دفعني للشك أن بيكاسو ألغى وجود فينوس/سارة وكيوبيد/باولو عندما كان العمل في

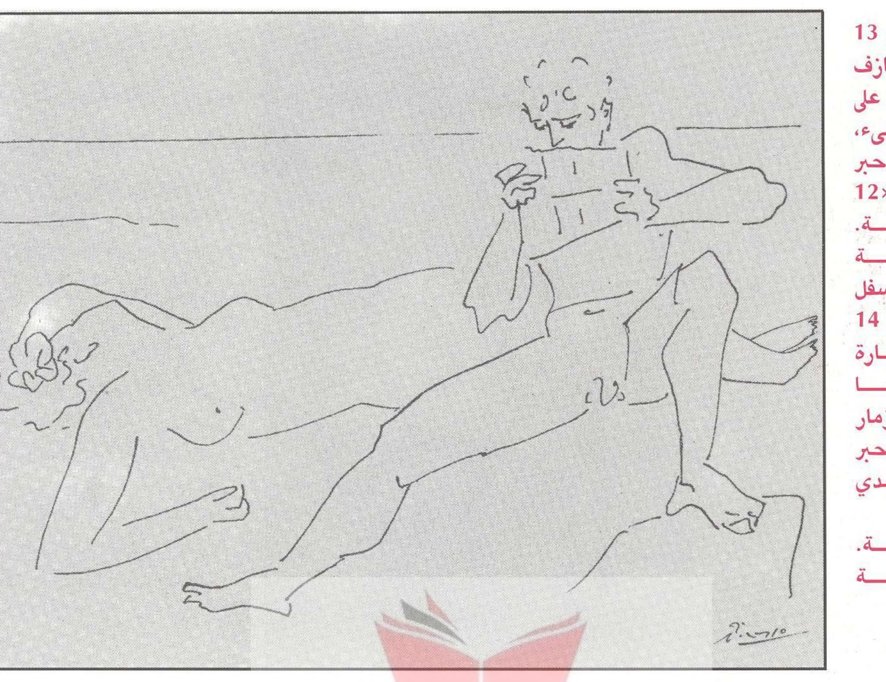
شكل 9 أم وطفل (سارة ميرفي وبولو بيكاسو) 1923 زيت على قماش 39,5×32 بوصة. متحف بلتيمور للفن.

هذا الرسم مثل بعض دراسات (مزامير بان) أرّخ عام 1922 بخطأ أو بأصل الرسم. يبدو بول أكبر عمرا من عام ونصف قياسا على تاريخ الرسم 1922. بيد أنها تحاكي صورا كثيرة أخرى تحت يدنا منذ عام 1923.

يسار شكل 10 نزهة على شاطىء عنتيبي، 1923 في أقصى اليسار بيكاسو بقبعة سوداء. كونت اتيين دي بومونت. أولجا في وضع المواجهة بثوب أبيض. سارة في وضع اتكاء أسفل يمين الصورة تدفىء لآلئها. يمين شكل 11 أولجا وسارة (بعصابة) عنتيبي 1923







شكل 13 سارة وعازف مزمار على الشاطىء، 1923 حبر هندي 9×12 بوصة. مجموعة خاصة. أسفل شكل 14 سارة وقرينتها وعازف مزمار 1923. حبر هندي 12×9,5 بوصة. مجموعة خاصة.

اللوحة الكبيرة ساريا. وقد طلبت إلى زميلة لي في متحف بيكاسو في باريس. وهي Helen Seckel، عمل صورة بالأشعة تحت الحمراء للوحة مزامير بان، وفرحنا عندما أظهرت صورة الأشعة معالم التشكيل الأصلي للوحة (كما هي في رسم البستل) وقد قام بيكاسو بتغطية تلك المعالم تماما بالطلاء. إن معالم سارة (شكل 18) واضحة جدا ـ على الأقل بالنسبة للعين المدربة ـ في الصور. وكل الأشكال أصغر بالطبع لأنها كانت تشغل المساحة التي يشغلها الآن شكلان اثنان فقط.

لقد قام بيكاسو بتكبير بل وبتغيير الشكلين المتبقيين شكل المريخ الشاب / بيكاسو وعازف المزمار وذلك حتى يملأ المساحة بشكل أفضل ولا يتسع المجال هنا لشرح أو لوصف تفاصيل مشروع بيكاسو للوحته مزامير بان، وبعد أن ينتهي متحف بيكاسو من إجراء الدراسات بأشعة إكس لهذه اللوحة، سأقوم بنشر وصف كامل لتاريخها، ويكفي في هذا المجال مختصر بسيط عنها: فلفترة وجيزة رسم بيكاسو لوحات فيها «عدد اثنين» سارة (شكل 14) ـ وهذه سابقة تسجل لبيكاسو (فلقد رسم أربعة



شكل 12 امرأة بالأبيض (بورتريه سارة ميرفي) 1923 زيت على قماش 39× 31,5 بوصة متحف متروبوليتان للفن. نيويورك.

أشخاص يمثلون فيرناند في لوحة «الحريم» في عام 1905) ـ ولكنه سرعان ما قرر استبدال الصورة المزدوجة بشاب فتي.

وتظهر بعض الرسومات التخطيطية المبدئية لهذه اللوحة في أوائل ذلك العام ذلك الشاب وهو يراقص فينوس (المعروفة بسارة فيما بعد) على حين كان كيوبيد يعزف الموسيقى (شكل 15). وفي رسومات تخطيطية أخرى (زيرفوس مجلد 125) يمسك كيوبيد بطوق الأغصان فوق الثنائي المختار، وتدريجيا ركز بيكاسو على رمز أو شعار يمكن من

خلاله أن يتمكن بديله في اللوحة من أن يكشف لسارة عن جمالها، عن طريق إمساك البديل لمرآة بإطار أو مرآة يد أمام سارة وفي كلتا الحالتين تمثل المرآة «استعارة فنية» وهي بهذا تشمل الفنان نفسه (الشكل 16، 17).

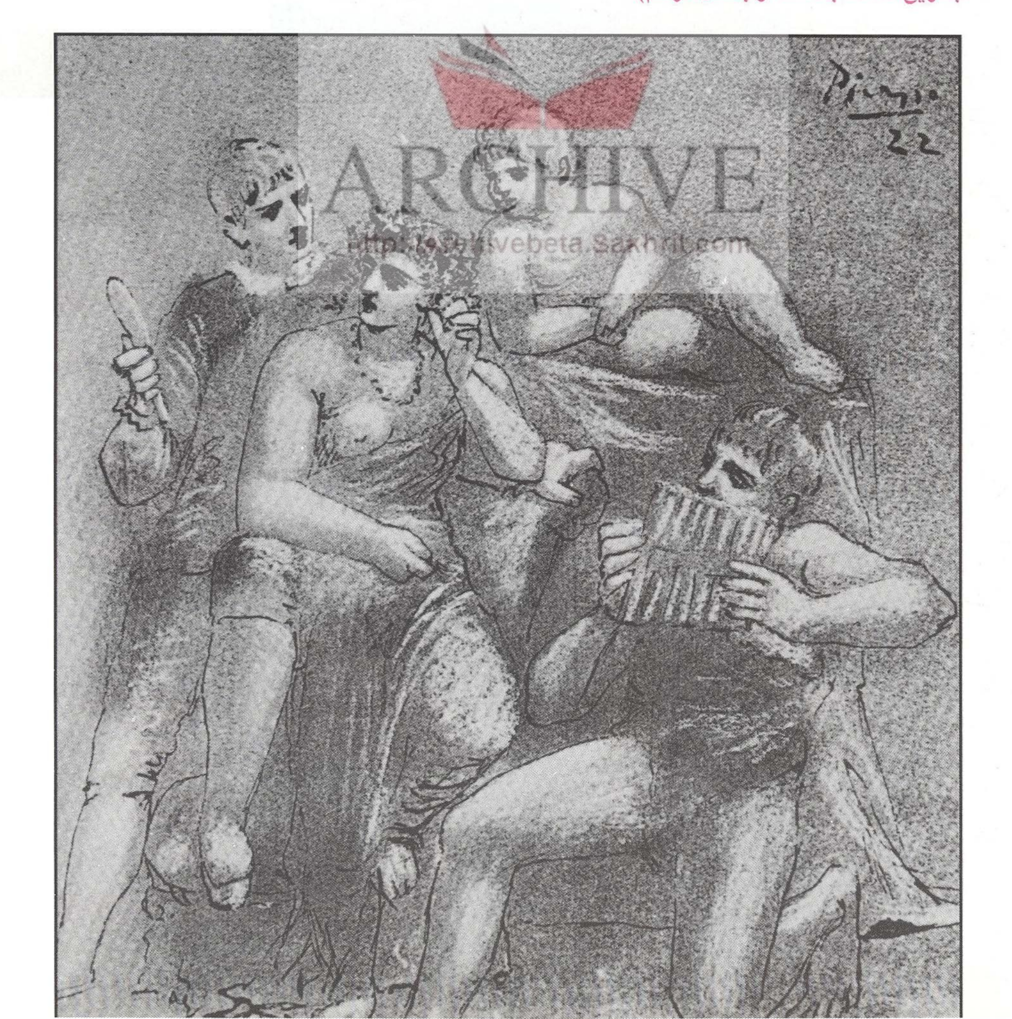
تأثيرها باستخدام الحبر الهندي في التفاصيل الدقيقة (شكل 17). لقد أضفت لوحات البستل الدقيقة على سارة وعلى الجو العام ككل نعومة ورقة بينة كانت في قلب بيكاسو لسارة. وحصل بيكاسو على توهج مماثل في اللوحات الزيتية التي رسمها لسارة مثل «السيدة بالرداء الأبيض» (شكل 12) عن طريق استخدام الغسول. إن لوحات البستل تقول إن اتجاه الإيحاء الكلاسيكي لدى بيكاسو، لو أن بيكاسو أتم العمل كما انتوى في البداية، كان سيختلف تماما عن أسلوبه المعروف في التعبير الكلاسيكي، مثل أسلوبه في لوحته «ثلاث نساء عند عين الماء» فعلى حين كانت الأشكال في تلك اللوحة ضخمة الأحجام والأوزان، فإنها كانت جامدة و«اسبرطية» وكانت الأجساد وكأنها

شكل 15 رسم أولي لمزامير بان عام 1923.
قلم رصاص مقاس اعتيادي 8,5 × 10,5 بوصة (تفصيل) مجموعة خاصة.

إن أكثر الرسومات المبدئية الشاملة للوحة مزامير بان هي لوحات البستل الخارجية دقيقة التفاصيل، فتحبيبها يماثل تحبب حبات الرمال ـــ وكان بيكاسو في بعض الأحيان يزيد من

شكل 16 مزامير بان، 1923 حبر هندي 9,5 × 12 بوصة. مجموعة خاصة.

شكل 17 مزامير بان، 1923 بستيل وحبر هندي 8,5 × 7,5 بوصة. مجموعة خاصة. (سجل بتاريخ 1922 بالخطأ أو بأصل الرسم).





شكل 18 صورة بالأشعة تحت الحمراء لجانب من (مزامير بان) متحف بيكاسو باريس. سلبية الصورة تكشف عن فينوس/ سارة وكيوبيد/بولو. بإمكان أشعة إكس الآن أن تكشف عن التكوين الأولي للوحة بشكل أوضح.

شكل 19 مزامير بان 1923 زيت على قماس 80 3/4 × 68 3/4 بوصة. متحف بيكاسو. باريس.

نحتية وهذا يشبه ولو من بعيد لوحات الرسامين الإيطاليين من مدينة بومبي في القرن الخامس عشر، من أمثال بييرو ديلا فرانشسكا واستمر هذا الاتجاه قائما خلال عام 1922 كذلك.

وعلى النقيض مما سبق، نجد أن رسومات البستل المبدئية لمزامير بان هي أثينية أكثر مما هي اسبرطية، فهي تصويرية أكثر، وبها جو ملموس ومحسوس ولها رقة لمسات ليوناردو دافنشي، مما يعني أنها تمثل تيار النهضة العليا في الاتجاه الكلاسيكي. وفي قيام بيكاسو بإلغاء وجود فينوس وكيوبيد فجأة، دليل على حالة النكران أو على الأقل على حالة من الكبت. فقد حرم العالم من لوحة شاملة لبيكاسو على نمط ليوناردو دافنشي. ولهذا نجد أن اللوحة بشكلها النهائي تعود لترتبط أكثر بلوحة «ثلاث نساء عند عين الماء» وبلوحات زيتية أخرى رسمها بيكاسو في عام 1922. ومن أجل أن نحس بالجو الضبابي الذي كان سيسود لوحة مزامير بان لو لم يغير بيكاسو من خطته الأصلية، فإنه يتحتم علينا أن نفحص اللوحات مثل (شكل 1)، وأهمها على الإطلاق لوحة السيدة بالرداء الأبيض.

لماذا قام بيكاسو بإلغاء وجود سارة و«طفل الحب» من هيكل اللوحة؟ لا يمكننا إلا أن نخمن، ولكن لن يجانبنا الصواب إن نحينا جانبا الأسباب الرسمية أو التقنية وركزنا أكثر على حالة بيكاسو الوجدانية، ولهذا فإننا نسأل أنفسنا: ترى ماذا حدث أو ماذا لم يحدث بين سارة وبيكاسو في أواخر أغسطس من عام 1923 في وقت اتضاح كل خفايا العلاقة الرومانسية بينهما؟ وما علاقة هذه الأحداث أو بالدرجة نفسها اللا أحداث، ما علاقتها باللوحة؟

لقد التقت سارة وجيرالد بيكاسو في أواخر خريف عام 1921. وفي الرسومات التخطيطية التي أعقبت رسم بيكاسو للوحة ثلاث نساء عند عين الماء نجد رسما لامرأة جميلة تشبه سارة في ملامح معينة (زيرفوس المجلد الرابع ص 344). وإذا لم يكن رسم الطباشير هذا مستوحى من رؤية بيكاسو لها، فإن تلك اللوحة يمكن وصفها بأنها لوحة متأملة سابقة، أي أنها لوحة لشخص سيراه الفنان لاحقا. ويبدو أحيانا أن بيكاسو كان يحمل صورا ذهنية لوجوه معينة ثم يقوم باختيار أصحاب هذه الوجوه من الحياة الحقيقية، ويتفاعل هذا التوجه مع ما أطلق عليه اسم «التلوث» حيث

نرى الصور التي يرسمها بيكاسو لشخص ما تكون متأثرة بعناصر من الشخص السابق الذي رسمه بيكاسو. ولهذا فإن الاسكتشات للوحة الخشبية «البدائية» المنحوتة لـ André, Salmon في عام 1907 ملوثة بعظام الوجنتين البارزة والجسد المسن لـ Josep, Fontdeyila صاحب فندق Cosol العجوز، والذي رسم له بيكاسو لوحة في عام 1906، وقد استمر رأس جوزيف يطارد بيكاسو لبعض الوقت، وكذلك هي الحال بالنسبة لجاكلين وعنقها الطويل في أوائل اللوحات التي رسمها بيكاسو لها، فالعنق الطويل، على خلاف ما يعتقد أحيانا ليس محاولة من بيكاسو لجعلها تبدو أكثر رونقا وجمالا، بل هو تأثر باللوحات التي رسمها Sylvette, David تلك اللوحات التي سبقت لوحات جاكلين الأولى مباشرة.

شكل20سارة ميرفي (في ملابس أولجا بيكاسو) 1923 زيت على قماش 3/4 39 × 32 بوصة. مجموعة شيستر دال. صالة العرض الوطنية للفن. واشنطن.

وبحلول عام 1922 كانت عائلة ميرفي وعائلة بيكاسو تجتمعان معا كثيرا وكان غرام بيكاسو بسارة يسير في مجراه.

وبحلول صيف عام 1923 عندما أصبحت العائلتان تقضيان معظم الوقت معا، اكتشف بيكاسو أنه يحب سارة فعلا ولكن ماذا عن سارة؟ لنبدأ القول بالإشارة إلى أنه كان لدى بيكاسو خاصية جذب جسدية أثارت إعجاب الرجال فضلا عن النساء. لقد كان ماتيس Matisse في عظمة بيكاسو

كفنان وقد أثر في الأشخاص الآخرين من خلال شخصيته القيادية، ولكن لم يكن لديه ذلك السحر الذي كان لبيكاسو، وعندما كان بيكاسو «يستثار» كان من الصعب مقاومته ولا أشك أنه على الأقل قد حدثت محاولات غزل لسارة، ورسائل سارة المحافظة الملتزمة إلى بابلو وأولجا - إحداها تفوح بالعبارات المزدوجة المعاني - تكشف فرحتها العارمة لرؤية بابلو، ومن المؤكد أنها كانت تسعد بكون بيكاسو يرسم لوحات ورسومات لها. ومن المؤكد أنها جلست أمامه في لوحة أو لوحتين حتى يرسمها، واللوحة الرملية التي احتفظ بها لنفسه هي من اللوحات التي أرشحها ضمن تلك الطائفة (شكل 1)، ويبدو أن تلك اللوحة قد رسمت بناءعلى المشاهدة المباشرة وليس من الخيال، وهي في هذا تبز قرينتها الرملية في برن.

شكل 21 أولجا بيكاسو 1923. بستيل وطباشير أسود. 41 × 28 بوصة. متحف بيكاسو. باريس.

وجرت الأحداث في صيف 1923 بما يلائم هوى بيكاسو، لأن جيرالد كان غائبا عن مجرى الأحداث في An-tibes لمدة ثلاثة أسابيع في أغسطس، وقضى جيرالد تلك الفترة مع صديقه الحميم كول بورتر (المعروف أنهما كانا يعدان العدة للباليه الأمريكي Within, The, Quota) وانضمت سارة إليهما لفترة قصيرة في البندقية ولكن لأسباب غير معلومة عادت بعد أيام قلائل إلى An-tibes. وعلى الرغم من أن بيكاسو كان يرسم سارة طوال فصل الصيف، فإن

أكثر الرسومات المبدئية نضوجا للوحته مزامير بان أنجزها بيكاسو في تلك الفترة من شهر أغسطس، ولو أن هناك مغامرات جنسية قد حدثت في تلك الفترة فالمرجح أنها كانت قصيرة العمر. فسارة كانت وظلت محبة قوية لجيرالد ولأطفالها كما كانت متعلقة جدا بأسلوب حياتهما.

ومع أولجا ذلك الحمل الثقيل على بابلو (التي كانت قد بدأت في مضايقته فعلا) وباولو (لم يكن قد بدأ في مضايقته) لم يكن هناك أي أمل أو مستقبل حقيقي للعلاقة. (وبالنسبة لسارة فإن علاقة رومانسية خفية لفترة طويلة لم تكن مقبولة).

وأظن أنه عندما تكشفت الأوراق، فإن سارة إما أنها لم تجار بيكاسو، أو أنها حتى لو سمحت لنفسها بأن تعبث قليلا فإنها سرعان ما وضحت لبيكاسو - بكل أسف — أن مثل هذه العلاقة لا يمكن أن تستمر.

وعلى أية حال. فبعودة جيرالد في نهاية فصل الصيف بدا أن بيكاسو كان يشعر بالإحباط الشديد وانعدام الهدف. فالنسخة النهائية للوحةمزامير بان (شكل 19) التي تكونت في الأسابيع التالية يتخللها جو من الوحدة والصمت والمعاناة الشديدة - كل من الشخوص منحصر في عالم انعزالي منفصل عن الآخرين.

لقد اختفى السحر العقلاني والضوء المبهج المفعم بالأمل من الزواج الطقوسي المبهم السابق، وهذا الاختفاء بالإضافة إلى اختفاء فينوس وكيوبيد يخبرنا شيئا عما وصلت إليه علاقة بيكاسو بسارة ميرفي. فلم يستطع بيكاسو أن يمضي قدما في مشروعه الأصلي، لأن ذلك سيكون مخالفا لطبيعته، حيث إنه كان سيحتفل برباط واتحاد فض عقده. إن كل لوحات بيكاسو الجيدة وحتى معظم لوحاته التي فشلت كانت حقيقية وعليه فقد كانت لكل منها معنى مرتبط بحقيقة مشاعره وظروفه - على الأقل كما فهمها هو. وحتى نكون على تمام الثقة، فهناك احتمال بعيد يفسر ما حل بلوحة مزامير بان، وهو أن بابلو وسارة عندما شرعا في حبهما، رأى بيكاسو خطورة الاستمرار في برنامجه الأصلي للوحة. ولكن، وبغض النظر عن سهولة تغيير شكل سارة في اللوحة - لقد كان تعرف شخصيتها في بعض اللوحات المبدئية مستحيلا - فإنني أقول إن تلك الفرضية لا تتفق مع وجهة نظري عن بيكاسو وطريقته

في إدارة حياته العاطفية.

والأشخاص الذين يحاولون الربط بين سارة وبيكاسو كعشيقين سيشيرون إلى الرسومات التي ظهرت فيها سارة عارية إما على السرير أو على الشاطىء، ولكن يجب ألا ننسى أن رسومات بيكاسو نبعت من خياله أكثر مما نبعت من ذاكرته، فتعريف الفن لدى بيكاسو هو امتلاك القدرةعلى «تغيير الحياة» ، يجب أن يجعلنا نلتفت إلى الرغبة الساحرة في رسم صور مختلفة لسارة أو رسمها مع بديل بيكاسو في اللوحة، المريخ. وعلى مستوي معين كان بيكاسو مؤمنا بأن هذه الصورة الرائعة للرومانسية ستجعل الزواج الطقوسي المبهم يحدث فعلا.

لقد أعمل بيكاسو سحره في النساء حرفيا، ومن المؤكد أن العديد من النسوة اللواتي أصبحن جزءا من فنه سعدن بذلك. وجزء آخر من سحر بيكاسو يمكن اكتشافه من اللوحة المسماة خطأ مدام بيكاسو (1923 شكل 20) والموجودة في معرض واشنطن القومي للفنون. ولأن السيدة في الصورة ترتدي رداء زوجة بيكاسو ذا الأطراف من الفراء (والذي نرى أولجا ترتديه في كل اللوحات الأخرى كما في شكل 21)، وبسبب أن السيدة عرفت في زيرفوس بأولجا، فإن الصورة تنسب إليها. ولكن نظرة واحدة إلى الوجه وخصوصا الذقن الأحد شكلا وكذلك الشعر تدلنا على أن السيدة في الصورة هي سارة وليست أولجا، وربما قام بيكاسو بمسح وجه أولجا بالتربنتين ثم رسم وجه سارة بدلا منه والأرجح أنه خطط لرسم وجه سارة منذ البداية، وعلى أية حال، فإن هذه الصورة الخليط تدل على الأمل - أو بالأحري الأمر السحري - بأن تحل سارة محل أولجا.

إن حقيقة أن النسخة «الراسخة» للوحة مزامير بان تختلف جدا عن التصورات السابقة لها ليست شيئا غريبا في أعمال بيكاسو، فلقد تعرضت في مقالات أخرى للتحويلات التي طرأت على لوحات زيتية كبيرة مثل عائلة Saltim Banques، ولوحة فتيات avignon، ولوحة ثلاث سيدات، ولوحة خبز وطبق فواكه على المائدة، وعلى الرغم من أن تركيب هذه اللوحات مختلف، فإن التعديلات التي أحدثها بيكاسو جميعها لها قواسم مشتركة أهمها أن التعديلات تناولت التركيز التصويري والعقلي على فكرة رئيسية، فاللوحة الراسخة النهائية فتيات مختلفة كثيرا عن اللوحات

التمهيدية السابقة لها والتي كان بها ستة أو سبعة أشخـاص، فإن اللوحة النهائيـة كانت بمنزلـة تعميق وتنقية وضغط لفكرة كانت مـوجودة أصلا، والأمـر ينطبق على اللوحـات الكبيرة الأخـرى كل بحسب معطيـاتها. ومـا يجعل لوحة مزاميـز بان مختلفة عن كافة أعمال بيكاسو الكبيرة الأخرى، على الأقل حسب علمي، هو أن الفكرة الأساسيـة أي أنشودة الحب تختفي تمامـا ليحل محلهـا منظـر رعوي مخالف للفكرة الأساسيـة من ناحية الشعـور العام، ومن نـاحيـة المعنى. وأرى أن هذا التغيير لا يمكن أن يفسر إلا بتغير عميق في حـالـة بيكـاسـو النفسيـة أطلقه على الأرجح فشل ما في عـلاقته بسـارة. وليس معنى ذلك أن الصداقة قطعت روابطها بين سارة وبيكاسو، بل استمرا في اللقاء ضمن العـائلتين ـــ إن لم يكن بمفـردهما أحيـانا ـــ على مـر الأعـوام التاليـة ـ ويبـدو أن سـارة تعلمت فن إبعـاد الـرجـال العشـاق والاحتفـاظ بهم كأصدقاء، تماما كما فعلت مع سكوت فيتزجيرالد (تبادلا القبلات في سيارة أجرة ـــ ولكن كما قالـت سارة فيما بعـد صـداقتنـا أكبر من مجرد قبلةصغيرة) ثم رسمت لفيتـزجيرالد بعدها الخط الفيصل. وعلى الرغم من حبها للحياة الاجتماعيـة فقد كانت سارة شـديدة الخصوصيـة ولنا أن نتخيلهـا هي وجيرالد وهما يـزوران متحف الفن الحديث في الثـلاثينـات وأواخر الأربعينـات والمرور بالقـرب من لوحتها «السيدة بالرداء الأبيض» التي كـانت معـروضة هنـاك في ذلك الوقـت. وكان الزمـن والمآسي قد غيرا شكل سارة حينها (توفي ابنها في سن الشباب) ولكنها هي وجيرالد كانا لابد يعرفان بأن اللوحة لوحتها (قال عنها مدير معرض متروبـوليتان إنها تحفة فنية وأرسلت إلى ذلـك المتحف في عام 1953 في اتفاقيـة مؤقتة مشـؤومة) ولم يخبر أي منهما ابنتهما عـــن اللوحـة كما لم يخبرا أيا من أصـدقاء الأسرة المقـربين. ومن تـراث عـائلـة ميرفي الشفهي قـول بيكـاسـو عن سارة إنها مرحـة وهذا صحيح، وعلى الـرغم مـن مـرحهـا فإن بيكـاسـو يصورها في «السيدة بالرداء الأبيض» كما فعل في معظم لـوحاتها الأخـرى بلمحة من الحزن والأسـى. ترى هل كان ذلك تعبيرا عـن حب لم يظهر أو شعـورا بأن جيرالـد تـركهـا في وقت عصيب؟ أو نـذيـراً بـالمآسي التي ستطغى على حياة عائلة ميرفي؟

محاسبة زائفة

تأليف: نور الدين فرح*

نشأت في أوجادين، وهي مقاطعة شبه قاحلة في أكثر إمبراطوريات العالم فقرا، حيث كان هناك عجز بالغ في عرض الدولار الأثيوبي، حتى أننا استخدمنا شلن شرقي أفريقيا، الذي تداولته المستعمرات البريطانية الواقعة إلى الجنوب الشرقي. وقد برهنت الحقيقة المتمثلة في أننا عشنا في ظل إمبراطورية مرتدين الخرق، ومعتمدين على صناعات التعدين التابعة لإمبراطورية أكثر ثراء خارج حدودنا، على أنها بمنزلة عالم صغير يجسد مستقبل قارتنا. أما اليوم، وفي ظل اعتمادنا الكلي على الغذاء الذي يزرع في مكان آخر، والسلع التي تصنع عبر البحار، فإن المرأة العاملة في السوق في أفريقيا تحسب دخلها لا بالنيرة النيجيرية، أو بالكواتشا الزيمبابوية، أو بالدينار المغربي، أو الشلن الكيني، وإنما بالدولار الأمريكي، وهي تعمل في اقتصاد مغترب، لا يختلف كثيرا عن أوجادين التي أمضيت فيها طفولتي.

وقد ألمت بأمر النقود، وصنوف الظلم التي ترتبط بها، قبل وقت طويل من وصولي إلى العمر الذي يسمح لي بكسب نقود خاصة بي. وكان أبي صاحب تجارة تجزئة، يبيع بضاعته، محققا ربحا في غمار ذلك، لبدو يقبلون في الصبح، مرتدين ثيابا ضربت إلى اللون البني بفعل تراب السفر، ويتخذون من مبنانا مقرا لهم سحابة نهارهم. وعند الغسق، حين يفرغون من عملهم، يرحلون. وفي هذه الرحلات، التي تستغرق كل منها يوما، يبيعون عنزاتهم وأغنامهم وماشيتهم لوسطاء يتقاضون منهم عمولة باهظة، لا لشيء إلا ليكون مصير الجانب الأعظم من النقود الإنفاق في متجر أبي، على بضائع من قبيل السكر والزيت والصابون وضروريات أخرى. وفيما كنت أتابعهم بفضول، فيما هم يحصون نقودهم، ويعيدون إحصاءها، غالبا مارحت أتساءل عن السر في أنهم يسمحون للآخرين بأن يحتالوا عليهم، وكنت ألاحظ الكيفية التي يربطون بها القليل البالغ الضآلة الذي وفروه عاقدين عليه أطراف أثوابهم، تحسبا للنشالين.

العنوان الأصلي للمقال:

False Accounting - Vol No. 49 Granta

* ربما كان نور الدين فرح هو أشهر كاتب صومالي على مستوي العالم، وقد حلقت شهرته عاليا مع قيام دار هاينمان اللندنية في سلسلتها الأفريقية الشهيرة بإصدار أبرز أعماله قبل سنوات طويلة، وأحدث عمل صدر له كان رواية بعنوان «هوايا». وهو يعكف الآن على تأليف كتاب عن اللاجئين الصوماليين إلى أوروبا.



تجسست على روحاتهم وغدواتهم، متأهبا للحديث وللإصغاء لقصصهم عندما تحين الفرصة، وكانت تلك هي الكيفية التي اكتشفت بها أن أبي قد تعامل معهم على نحو بعيد عن الإنصاف، حيث باعهم البضائع بأسعار هي إلى الابتزاز أقرب، واشترى سلعهم بأسعار مواتية له.

وعلى امتداد سنوات عديدة، اكتسبت مصاريفي الخاصة من خلال كتابة رسائل بالإنجليزية أو العربية على لسان رجال أو نساء لم تكن لهم معرفة بالقراءة أو الكتابة. وإلى جوار كون ذلك مصدرا للدخل بالنسبة لتلميذ فإن القصص التي سردوها على مسامعي كانت فاتنة، وأصبحت مطلعا على مخاوف كبار السن وأسرارهم والتي كنت ملزما بكلمة الشرف بألا أفضي بها لأحد. وقد أفضى هؤلاء الرجال وهاته النسوة بدخيلة أنفسهم حول أمور ذات أهمية سياسية واقتصادية وثقافية، متيحين لذهني الغض فرصة الاطلاع على محن المرحلة وخطوبها، قبل أن أبلغ سن المراهقة.

وعرفت أكثر مما عرفه أترابي عن الطبيعة الشريرة للنقود وعن فساد العالم. ولم أكن قد بلغت العاشرة من عمري بعد عندما غدوت بالفعل مواطنا من بين مواطني عدد من الممالك بفضل اتصالاتي بهؤلاء الرجال وهاته النسوة. ورجوت أخي أن يفسر لي مايجري بأسلوب يمكنني استيعابه. وفي غضون ذلك الوقت ترامت إلى سمعي للمرة الأولى كلمة «كولونيالية» كجزء من حديث مستفيض على طريقة الأساقفة حول موضوع النقود. وتظل عبارة «تاريخ العالم الاقتصادي الكولونيالي» ماثلة في ذهني حتى اليوم، على الرغم من أنني لا أستطيع على نحو من الأنحاء أن أستلها من العقد الجوردية التي تشابكت فيها إلى الأبد.

بعد ثلاثين عاما، وفيما أقيم حاليا في نيجيريا، فإنني أجد نفسي عائدا بذهني إلى حوارات يفاعتي. الآن، وفيما أكرر كلمات أخي، فإن زوجتي هي التي تتساءل عن السر في أن فكرة النقود على هذا القدر البالغ من التعقيد في أفريقيا اليوم.

وأجيب بأنه في أفريقيا ماقبل الكولونيالية، وجنبا إلى جنب مع العديد من العملات، فقد

كان هناك نظام تقليدي للمقايضة. وقد قامت الكولونيالية بتقويض هذا النظام، عندما أحلت النقود الحديثة محل عملة أفريقيا السلعية، أي معدل التبادل القائم على المقايضة. وتم ربط هذه النقود الحديثة باقتصاد أوروبا، ودفعت قيمة كل التعاملات، بما في ذلك مرتبات قوة العمل المتزايدة، بالعملات الأوروبية.

أي نوع من العملات كان سائدا في أوروبا قبل ذلك الحين؟

أرد قائلا: «في مملكة أكسيوم الأثيوبية، على سبيل المثال، كانت العملات المعدنية متداولة في القرن الثالث، وحملت هذه العملات على أحد وجهيها صور رؤوس الملوك مع كتابات طقوسية والصليب المسيحي على الوجه الآخر. وكان أفارقة شمال الصحراء هم أول من أضفوا الطابع النقدي على اقتصادياتهم القومية، وأقاموا المراكز المدنية، ربما بسبب قربهم من المجتمعات المسلمة، واتخذوا قاعدة لعملاتهم الدينارات الذهبية أو الفضية».

وماذا عن أفريقيا جنوب الصحراء؟

أقول: «كانت المعاملات تجرى إما عن طريق المقايضة أو من خلال عملات وسيطة. وكانت (أوراق النقد) قطعا من القماش القطني، و(العملات المعدنية) ودعاً أصفر أو غيره من أصداف البحر. وفي بعض المناطق جرى تبادل الذهب مقابل ما تعادل قيمته وزنه. ودفعت الضرائب والمكوس في جانب منها بالعملات، وفي الجانب الآخر عينا في صورة هدايا رمزية مثل جلد الفهد أو الأسد. وكان الصياد يقايض الطرائد مقابل الحديد».

وتبدي زوجتي أسفها على أننا نحيا في عالم مقلوب رأسا على عقب، تعقد فيه كل الصفقات الدولية المهمة بعملات الدول الأكثر ثراء. ماهي في اعتقادي التأثيرات الدائمة لفرض الاقتصاد النقدي؟

أقول: «بداية، تمت عرقلة التقدم الاقتصادي لأفريقيا، من خلال خفض قيمة نظامها التقليدي القائم على المقايضة، وفرضت قاعدة جديدة للثراء، لا تقوم على أساس الماعز أو الماشية أو الإبل التي يمتلكها المرء وإنما على أساس السيولة النقدية. وماهو أكثر من هذا تأثيرا أن الناس لم تعد تعمل من أجل الاحتياجات الأساسية للحياة وصالح الجماعة، وإنما لكسب النقود، وقد أفضى هذا إلى نشوء طبقة من متلقي الأجور وقوة العمل التي تدفع لها الرواتب.

وأوضح أن الأنشطة المصرفية، التي صاحبت الاقتصاد الكولونيالي النقدي، كانت جزءا من عملية أدمجت أفريقيا في اقتصاد عالمي لم تستفد منه.

وأذهب إلى القول: «في حقيقة الأمر فإن عجز أفريقيا عن التأقلم مع الاتجاهات الاقتصادية الراهنة ربما يمكن رده إلى هذه الاختلالات. فما من قارة يمكن أن تتعافى من التوسع الإمبريالي الذي لا هوادة فيه: أن يتم غزوها ونهبها وانتزاع قوة عملها الماهرة والقديرة واستعبادها، وقد جاء هذا كله خصما من أمل أفريقيا في التنمية».

النقود تضرب في الخارج وتطبع، وكل أبناء البلاد الأصليين يحبونها!

إنني، كوارث لقاعدة جديدة للثروة، تقوم على أساس السيولة النقدية، أدرك مكاني المزعزع في قارة يسودها قدر هائل من الفقر، وحيث يقتنع معظم الناس بأن من تربطهم صلة بأوروبا لديهم أموال تفوق ما عندهم منها.

لهذه الأسباب ترددت وزوجتي قبل القيام بشراء سيارة مستعملة من طراز مرسيدس، تم استيرادها إلى نيجيريا من بلجيكا، فسيارات المرسيدس ليست إلا رمزا للمكانة. وفضلا على ذلك، فأنا وزوجتي نعد بالنسبة لمعظم النيجيريين «غريبين» ولسنا من الأبناء الأصليين لهذه المناطق، فهي نيجيرية من ناحية أبيها وإنجليزية الأم، وأنا صومالي، وبالطريقة ذاتها التي يفترض الناس بها أننا أجنبيان، فإنهم يميلون إلى استنتاج أننا ثريان.

وفيما أرقب دفقا من الرجال والنساء يمضون متجاوزين نافذة مكتبي في كادونا، أفترض أنهم يفكرون في الثروة باعتبارها مرتبطة بأجنبي يقطن في دارة مترفة، بينما ابن البلاد الأصلي يعيش حيث يسود الفقر، في كوخ يزدحم كل اثني عشر شخصا في غرفة منه. وأنا أقطن مع زوجتي وابنتي في بيت من طابق واحد، مؤلف من ثلاث غرف، بينما عبر السور المحيط بحديقتنا مباشرة يتخذ العالم مظهرا أكثر فقرا. وأتصور الخواطر المترعة بالغيرة وهي تغتلي في أذهان جيراننا، وهم يحدقون فيّ وأنا عاكف على القراءة أو الكتابة. وربما يدور تفكيرهم حول «النقود»، ففي أفريقيا اليوم يرتبط الأجانب والسياسيون والرجال الذين يرتدون زياً رسميا أو رجال الأعمال غير الشرفاء بأنهم من حائزي النقود.

وعلى الرغم من أن بيتنا متواضع. فإننا اضطررنا إلى زيادة العناصر التي تكفل له الأمن، وذلك في غمار معرفتنا المؤسفة بأنه بسبب النظر إلينا على أننا أجانب أثرياء فقد نروح ضحية لمؤامرات قاتلة، تتفتق عنها قرائح لصوص مسلحين، ذلك أن عمليات السطو المسلح على البيوت في الساعة الثامنة صباحا تعد من الأمور المألوفة في كادونا، كما أن عمليات السرقة والاقتحام التي يشارك فيها اثنا عشر مسلحا بالبنادق الآلية ورجال العصابات المقنعون المستعدون للقتل أو البطش من أجل الحصول على ما ينشدونه. وتقول زوجتي: «إن زوجين يفترض أنهما من (الأويبو) - أنت رجل عربي الملامح مع زوجة نصف أوروبية وتقودان

سيارة من طراز مرسيدس ـ سيجتذبان بالقطع اهتمام المعدمين».

واتخذنا إجراءات واقية لحماية أنفسنا من الهجمات المحتملة وأقمنا نوعا من المتراس المعدني للمنطقة التي نرقد فيها، تاركين جهازين من الأجهزة الكهربائية في غرفة المعيشة، كعناصر نضحي بها في حالة اقتحام البيت.

هل سيلتقط اللصوص طعمنا؟ هل سيبرمون صفقة معنا؟

يعد إبرام الصفقات، في بعض الثقافات، شكلا من أشكال الفن. وبالنسبة لي تصبح هذه المحاولة لا مجرد عرض لتغيير الثمن الأولي لصالحي فحسب، وإنما كذلك وسيلة للقيام باتصال شخصي. وبصورة عرضية تبرز الصومال، التي تعد العلامة البارزة لحالة النفي التي أعيشها، في غمار المناقشة فيما أنا عاكف على المجادلة مع بائع في كادونا. وإذ يغدو البائع أكثر ودا، في التو واللحظة، بعد أن غدا بمقدوره أن يحدد المكان الذي أنتمي إليه في أفريقيا، فإنه يتحدث بتعاطف عميق عن مأساة الصومال، دون أن ينسى اختتام حديثه بقوله: «نأمل أن نيجيريا لن تصبح مثل بلادك». ومع ذلك فإنني أشعر بالانتصار إذا ما أنقصت رقما أو رقمين من السعر الأولي. ورجل قبيلة الهاوسا، الذي يجيء إلى دارنا مرة في الأسبوع بخضر يحملها على نحو مرتب على دراجته، يصر على أن أستمع للقصص التي يرويها مقابل أي تخفيض في السعر يقدمه.

وتتساءل زوجتي، التي لا ترتبط المساومة في ذهنها بأي نوع من التقدير: «لماذا تكترث بذلك؟ كل ما في الأمر مبلغ صغير للغاية، دعهم يحصلون عليه».

ومتمسكا في عناد بموقفي، أشير إلى مباهج المساومة الحاذقة، حيث يأخذ البائع والمشتري كل منهما بخناق الآخر، ويتصارعان، في محاولة من جانب كل منهما لصرع الآخر بحجة مضادة لما يقوله.

وتقتطف زوجتي قولا مأثورا مفاده: «من معه نقود ينفقها، أما من ليس معه فيكتفي بالكلام «كم توفر؟ الأمر كله زهيد، وأقول إنه لا يستحق الاكتراث».

ويشارك نجارنا، الذي يتحدث بلغة قبيلة الإيجبوا في الرأي الذي يقول به الكثيرون حول أننا أثرياء، فهو يرفض الاعتقاد أنه ليس بمقدوري أن أدفع مقابل قيمة خشب الساج المستورد المطلوب تبطين الجدران به بالكامل، وما من شيء أقوله أو أقوم به من شأنه أن يغير وجهة نظره، وإذ يعتقد أن كل ما في الأمر أنني بخيل ممسك، يغمغم لنفسه قائلا: إن هذا كله جزء من عقلية مالك النقود». ما هذا القول (ليست لدينا نقود)؟ ويتوقف، مضيفا، وكأنما هو

على تـواصل سرا مع مديـر مصرفنا «لكنكم تحصلـون على الكثير من النقود!» كنـا منطلقين بأكثر ما نستطيع اندفاعا، ورحنا نساوم ونضرب لا العملات، وإنما الكلمات!

الوقت لا يعني المال في أفريقيا، حيـث تضفى على الكلمات قيمة تفوق نظيرتها في أوروبا. وتحضرني ذكـرى أصيل يوم نـادتني فيـه أمي لتقنعني بتقـديم بعض المال لأحد الأقـارب الفقراء. ولما كنت أعـرف ما قدمت من أجلـه، فقد قاطعتها بـاقتراح أن تأخذ حافظـة نقودي، وتتفضل بأخذ ما تشاء من النقـود. ولكن أمي احتجت على ذلك، وقالت إن المتسولين وحدهم تقدم لهم الصدقات على أسـاس صيغة قياسية يقومون بترديدها مـرارا وتكرارا. لقد جاءت حاملة كلمات الأسف التي نطقها لسان شخص آخر، وخير لي أن أصغي إليها.

وقد عرفت في مقتبل عمري باعة يضيقون ذرعـا بمشتر لديه النقود اللازمة لشراء السلعة المقصودة، ولكن ليست لديه الكلمات التي تشحـم دواليب التواصل الإنساني. ولم يكن لدي بدوري الصبر الكافي لمنح الإيقاع لحزن أمي وهي تطلب مالا بـاسم قريب حل بساحته سوء الطالع.

هناك حكاية فولكلورية تدور عن رجل فقير له جار غني. وإذ كان الغني يعاني من الأرق فقد عـزا ذلك إلى مخاوفه المتعلقة بـالثروة وكيفية الحصـول على المزيد منها، أو كيفيـة عدم خسارتها، أو نزعهـا منه، ثم ذات يوم خطرت ببـاله فكرة سمحاء، هي إعطـاء نصف ثروته لجاره المعدم، الذي يعرف أنه يعيش في سلام مع نفسه وينام قرير العين كطفل صغير. ولدى سؤال الغني عن السر في نزولـه عن نصف ثروته رد بأنه بتنازله عن هـذا القدر فإنه يأمل في أن سيشتري هدوء النفس وسكينتها، وهو ما يقوم به فعلا، ثم ينام بدوره قرير العين كطفل صغير.

ومن نـاحية أخرى فـإن الفقير يتراجع نومه أكثـر فأكثر، ويظـل مستيقظا حتى سـاعة مبكرة، ثم يعاود الاستيقاظ فجرا، قائما على أمـر الثروة التي عهد بها إليه، متيقنا من أنها لن تقوم على رعاية نفسها. وإذا لم يعد فقيرا ومعتكفـا مع نفسه في دائرة سكينته الداخلية حيث يرقد، فإنـه يجد أن من المتعذر عليه أن يسترخي، وإذ تنقضي ستة أشهر ويـدرك أن قلقه هو نتيجة مخاوفـه الراهنة، فإنـه يعيد الثروة والمشـاغل التي حلت معها إلى صـاحبها الشرعي، وعندئذ فحسب تعود السكينة إليه.

وترد زوجتي على هـذه القصة قائلـة: «لست على يقين من أن الأثريـاء تعتريهم المخاوف والقلق حول النقود بأكثر مما يحدث للفقراء، بل إنني في حقيقة الأمر أجد أن من يقلقون أكثر من غيرهم على النقـود هم أولئك الـذين يعيشـون في بـلاد تتصف عملتهـا المحليـة بعـدم

الاستقرار بصورة تامة، والأمر لا علاقة له بكون المرء غنيا أو فقيرا».

أومأت موافقا، وأشرت إلى أن النـاس في نيجيريا قد بدأوا في الحديث بصـورة استحواذية عن النقـود منذ التخفيض الأخير لقيمـة النيرة، وهم في حالتهم المزاجيـة السوداويـة يلعنون الحكومة، وينهشون من أصبحوا الآن قططا سمانـا، وكانوا قبل عامين فحسب يحسبون في غمار المساكين، محدثي النعمة الذين يستعرضـون ثرواتهم، التي لم يكسبوها بعرق جبينهم، بأكثر الطرق سماجة وصخبا.

بعد وصـولنا إلى كـادونا بأيام قـلائل، انطلقت بنا زوجتي في جـولة بسيـارة مستعارة، وراحت تشير إلى الدارات الفخيمة وتحدثني عن ملاكها، ومن أين يحتمل أنهم قد حصلوا على نقودهم بطريق الفساد، مقدمة لي أدلة نادرا ما كان يمكن قبولها في المحكمة. وكان أصدقاء قد صحبوني في جـولات بالسيارة في أرجاء نيروبي وأبيـدجان وبنجول، مشيرين إلى الحكـومة باعتبـارها المركـز العصبي للفساد. ويعمد النـاس لدى عكـوفهم على الشراب في الحانات أو الجلـوس إلى المائدة لتنـاول طعـام العشـاء أو مجرد الحديث إلى تسليـة بعضـهم البعض بالحكايـات التي تبدو أكثر علواً من أكثـر ناطحات السحـاب ارتفاعـا، ومع ذلك فإن معظمها صحيح.

تعقب زوجتي قائلة: «الثروة المسروقة هي وحدها التي تنفق على هذا النحو البذيء!».

أتساءل: «مثل النقود المكتسبة من المخدرات؟»

تقول موافقة: «بالضبط، ففي نهاية المطاف لن يقـوم أحد قادة عصابات المخدرات جدير بشمة كوكايين بالاحتفاظ بنقوده في صورة أموال سائلة في داره أو في جيوبه، فليس بمقدوره أن يسترخي ويستمتع بإنفاق ثروته أبدا».

ويمضي بنـا حوارنـا، منعطفا في هـذا الاتجاه وذاك، إلى دروب معبـدة بالتعميمات حـول الثروة وأفـريقيا، وافترض أنك هنا يمكنك في يسر أن تحدد البـلاد الغنية وتميزهـا من البلاد الفقيرة لا بالإحصـائيات في كتـب المعلومات العـامة السنـوية، وإنما بعـدد الأجانب الـذين يقيمون فيها، ونوعية نمط الحياة الذي يخطـون به، ففي البلاد الغنية تجد النمط الذي ينزل في الفنـادق الفخمة حيث يـدفع المقابل البـاهظ للنـزول فيها بـالعملة الأجنبيـة وتنطلق بهم سيارات يقـودها سائقون مكلفـون ذلك إلى الاجتماعات التي يجلسـون فيهـا إزاء الوزراء في مكاتب مكيفة الهواء، مـدت على أرضيتها السجاجيد الشرقيـة، وفي وقت لاحق من النهار يتم اصطحابهم إلى جلسات لالتقاط الصور لهم مع رئيس الدولة. أما في البلاد الفقيرة فإنك تجد

الأجانب الذين تنطلق بهم سيارات الجيب، أو اللاندروفر، التي تحمل علامات منظمات المساعدة رجالا ونساءً خشني المظهر كملابس الجينز التي يرتدونها، والتي غسلت حتى غدت كالحجر، وشعرهم غير ممشط، ولحاهم غير محلوقة، وأظافر أصابع أقدامهم لم تقلم، وبين الفينة والأخرى تصادف مجموعة من المبشرين عاكفين على تحويل الأفارقة الذين نالت منهم أمراض سوء التغذية إلى ديانات غريبة عنهم. ومن يرتدون ثيابا غالية يعملون للشركات المتعددة الجنسيات، أو للأمم المتحدة، أو الإدارات التي تنسق مابين الحكومات، أما الذين يرتدون ملابس لا توحي بالفخامة فهم يعملون لحساب وكالات غير حكومية، وتتم تغطية أعمالهم تحت ستار الأعمال الخيرية.

تشير زوجتي قائلة: «هناك، في هذه الأيام، عدد أقل من الأجانب من أي النوعين في نيجيريا. وفي أيام الازدهار النفطي عندما كانت النيرة تقوّم وكأنها على قدم المساواة مع الدولار كانت هناك حشود من الأوروبيين والأمريكيين الذين يحيطون أعمالهم بالسرية، ويرتدون بدلات رجال الأعمال، وتمتلىء بهم المشارب في الفنادق، ويعكفون على عقد الصفقات وسط قهقهات صاخبة من جانب نظرائهم النيجيريين، ولم تجتذب نيجيريا بعد منظمات المساعدة لأنها على مايبدو تعتبر أكثر ثراء من أن تكون مؤهلة للحصول على عطائها الخيري».

إنني أسافر كثيرا، وأغير البلاد والقارات والعملات بصورة بالغة التواتر بما يكفي لتأكيد وضعية عدم الانتماء التي أعيشها.

وفي أي عام من الأعوام أتعامل مع خليط من النقود، دع جانبا معدلات التبادل بينها، بعضها على نحو قانوني والبعض الآخر يتم تداوله وراء ستار. وعلى نحو ما أرى الأمر، فإن الطقس الاستوائي مرتبط بالعملات التي تخفض قيمتها، والتي تقل قوتها الشرائية كثيرا عن وزنها. ومن قبيل المفارقة أنه كلما زادت القوة الشرائية للعملة قلت حاجتك إلى حملها و«أفضل» نقد على الإطلاق هو عامل التسهيل العظيم، المتمثل في بطاقة الائتمان. وعندما أقوم بالتسوق في كادونا مع زوجتي، فإننا نأخذ معنا ملء سلة من النيرة، فلا أحد يقبل صكا ماليا أو بطاقة بلاستيكية.

ويجري تذكيري بأوغندا في أواخر الثمانينات، فبعد أن انتقلت إلى هناك، وعندما أردت أن أشتري سيارة كانت الصفقة الأولية سهلة، لكن المسألة وصلت إلى عنق زجاجة (بعد) أن وقعنا الأوراق الرسمية. فباعتباري من غير العاملين في أوغندا أعطيت صكا بالجنيه الأسترليني لصديق رتب عملية حصولي على قيمة هذا الصك بالشلنات الأوغندية من مصرفه.

وبعد أن تم اطلاعي على غرارات مليئة بالنقود اصطحبت الرجل الذي اشتريت السيارة منه، لكي يحصل على النقود، ذلك أنه بسبب وقوع موجة من عمليات ترويع الآمنين بقصد سرقة النقود خارج المصرف في وضح النهار لم أرغب في أن تكون لي أدنى صلة بكل هذا الكم من السيولة النقدية، خاصة الآن وهي لم تعد ملكي، ولكن مالك السيارة لم يرغب في ذلك بدوره، ورفض تسليم مفاتيح السيارة إلا بعد أن تصبح النقود مملوكة له بصورة آمنة. (وفي ذلك الوقت لم يكن أحد يقبل الصكوك المالية، وكانت حكومة موسيفيني قد أصدرت قوانين بالغة الصرامة تقضي بمعاقبة أي شخص يتملص من الوفاء، عن علم، بقيمة أي صك يدفعه مقابل سلع أو خدمات تسلمها أو أديت له بالفعل) وربما كان يمكن للصفقة أن تلغى لو أن أحد معارفي لم يعثر على شخص كان يعرف طرفا ثالثا، كان بمقدوره بدوره القيام بعملية تسهيل إيصال النقود للرجل الذي اشتريت منه السيارة، دون أن تبارح النقود مكانها في المصرف.

وقد دفعت لهذا الطرف الثالث، الذي أنجز الأمر، نسبة مئوية من قيمة الصفقة، وذلك لـ «تشجيع» نائب مدير المصرف الذي كانت به النقود على الاتصال بنائب مدير المصرف الذي ستحول إليه. وقد استغرق هذا بضع دقائق، ثم أصبحت المالك الفخور لسيارة، وغدا بائعها المتلقي السعيد للنقود.

كان باركليز هو أول مصرف تم تأسيسه في غربي أفريقيا، وذلك في العام 1894 بينما كان مصرف الناشيونال ومصرف جرندليز يعملان في شرقي أفريقيا وجنوبيها ووسطها، ويقومان بالاتجار في العملات وإقراض النقود، وتشجيع المزارعين المحليين على إنتاج محاصيل نقدية. وقد قامت هذه البنوك، بصورة أساسية، باستيراد الروبيات الخاصة بالهند البريطانية التي تم تحويلها أولا إلى فلورين ورقي بعد ذلك إلى شلن معدني.

وقد عرقلت المصارف، التي كانت جزءا من الاندفاع الهجومي الاقتصادي الإمبريالي، التنمية في أفريقيا، من خلال استثمار كل نقودها في إنجلترا، والدعوة للتنمية في بريطانيا على حساب المستعمرات الفقيرة. ولدى قيام هذه المصارف بالإقراض فإنها كانت تمارس التمييز ضد الأفارقة مفضلة عليهم البيض والآسيويين.

والمصارف لابد لها بالضرورة، كمؤسسات قائمة بوظائفها، من العمل في مناخ من الثقة المتبادلة: فالطرف المودع للنقود أو المقترض لها إنما يقوم بالتوقيع على السطر المنقط بثقة مطلقة. والمشكلة هي أنه ما من أحد فيما يبدو أصبح يثق في أحد اليوم، وخاصة في أفريقيا. فقد مضت الأيام التي كانت المجتمعات تثق كل منها في الكلمة التي تنطقها غيرها من

المجتمعات أو تثق في الشهادات النمطية التي توقعها، وتقلصت قيمة النقود، جنبا إلى جنب مع تقلص ثقة المرء بالمسائل النقدية. وإذ يحجب الكثير من الأفارقة الثقة عن المصارف وأحدهم الآخر، فإنهم يبقون نقودهم في بيوتهم، تحت حشية الفراش أو يوصدون عليها الخزائن، والبعض يدفن مدخراته في الأرض مخاطرا بفقد ثروته كليةً.

وينعكس انعدام الثقة هذا في كل صفقة مهما كانت بسيطة. وعندما كنت أقيم في أوغندا حذرني أصدقائي من أبناء كمبالا من تداول النقود الورقية الأوغندية مطالبين بضرورة تجنبها، اعتقادا منهم بأن المرء يمكن أن يلتقط عدوى مرض الأيدز منها. وقال أحدهم إنني لا ينبغي بأي حال من الأحوال أن ألعق إصبعي الإبهام والسبابة لدى عدي لها. ولم أصدق هذا، ولكنني إذ وجدت الأمر برمته بالغ الإضجار، لزمت أشد الحرص متجنبا لمسها بنفسي، مقدما رزما منها مربوطة بخيوط مطاطية لمن أشتري الأشياء منه طالبا منه أن يعدها، وقد بدأت في القيام بالأمر نفسه في كادونا.

وفي زيمبابوي، خلال زيارتي الأخيرة والقصيرة لها، واجهت تجربة انعدام ثقة من نوع آخر، فقد مضيت إلى المصرف المعروف باسم «زيمبنك» لتغيير مائة وخمسين دولارا. وسلمت النقود عبر النضد إلى صرّافة أخذتها مني، وجعلتني أقوم بتعبئة النموذج المعد لذلك، ثم اختفت وعادت بعد دقائق قلائل لتبلغني بأن ورقة الخمسين دولارا الخاصة بي مزيفة، ورفضت أن يتم الاحتيال عليّ بهذا الشكل، فأبديت احتجاجي علانية، وأشرت إلى أن أوراق عملتي صرفت لي من مصرف لندني. وألمحت المرأة بوقاحة إلى أنه على الرغم من أنني قد لا أكون مروجا لنقود مزيفة، فإن الورقة يمكن أن تستخدم كدليل ضدي. وكررت أن ورقتي ذات الخمسين دولارا «سليمة» وأنها ربما استبدلها أحدهم ووضع مكانها ورقة مزيفة، فغدت المرأة أشد وقاحة، وذكرتني بأن قوام الموقف كلمتي في مواجهة كلمتها، وهددت باستدعاء الشرطة التي ستحرص على أن ينزل العقاب بساحتي، ولم تكن لدي رغبة في قضاء حتى لحظة واحدة في مخفر شرطة زيمبابوي، وهكذا قبلت أشد أوراق العملة التي رأيتها في حياتي فجاجة في تزويرها، وقدمت لها ورقة أخرى، وطلبت هذه المرة أن تبقى أمام ناظري.

ومازلت أحمل في نفسي ذلك الانطباع القوي الذي خلفته صرافة «زيمبنك» في نفسي، والتي لم يساورها أي شعور بوخز الضمير حيال إصرارها على أن مصرفي اللندني قدم لي ورقة نقدية مزيفة بهذا الشكل الفظ. أم ترى أن قوام الأمر يمكن أن يكون قيام صراف في مصرف بريطاني بدس هذه الورقة عن علم، وهو على يقين من أن أحدا لن يشك في الأمر أبدا؟

ذلك هو ما تفعله النقود بالمرء. تجعله شكاكا..

خواطر ليلية

تأليف: روز ماري داينيج*

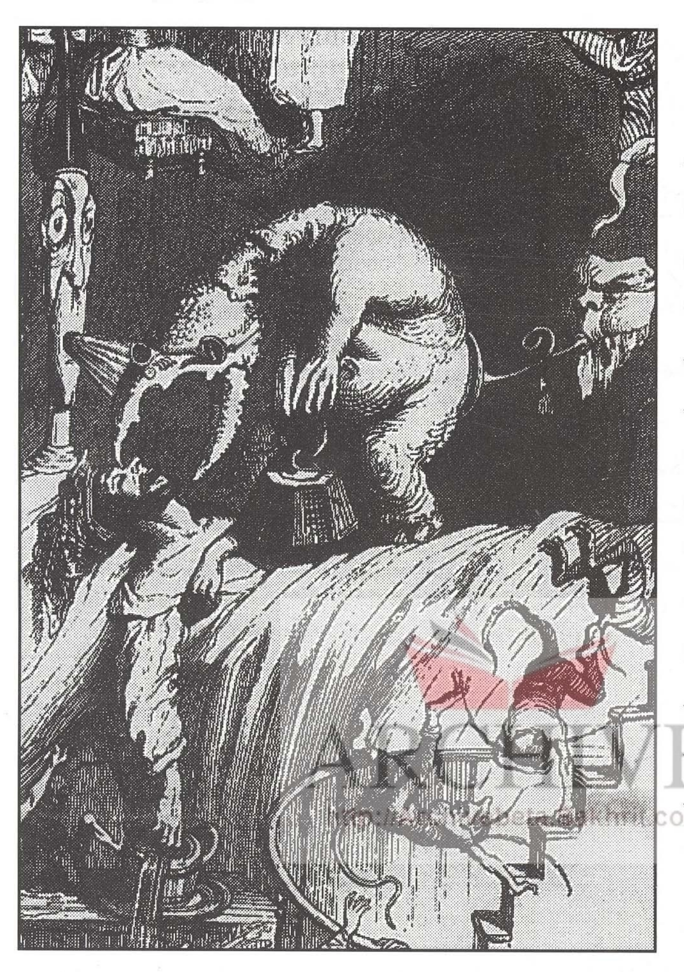
يبدأ في الصدور، في الوقت الراهن، المزيد والمزيد من الكتب، حول موضوع الحلم. ومع ذلك فإن هذا الدفق يثير العديد من القضايا النفسية والفلسفية والثقافية، التي يبلغ تعددها حداً يبدو معه ماظهر منها حتى الآن بمنزلة الجزء الظاهر للعيان من جبل جليد. وقد اختار أ. الفاريز مؤلف كتاب «الليل: الحياة الليلية، اللغة الليلية، النوم والأحلام» والناقد والكاتب الذي يسهم بمقالاته في صحيفة «النيويوركر» أن يحيط الجزء المحوري في الكتاب والذي يدور حول الحلم، بأجزاء أقل استفاضة من السيرة الذاتية، والتغطية الصحافية الميدانية والتعميم التاريخي، الذي يدور حول الليل في جميع جوانبه. وأحسب أن الطريقة الإنجليزية في ترك الحدود مفتوحة بين الدراسة الأكاديمية والكتابة الصحافية هي طريقة متحضرة للغاية، ولكنها تعني، في هذه الحالة، أن الكثير قد تم توسيع إطار تناوله على نحو يؤثر بشدة في مضمونه، فهناك لمسة تعيد للأذهان أسلوب مجلة «الريدرز دايجست» في إبلاغنا بأن النار كانت تعني بالنسبة لسكان الكهوف الضوء والإيناس، أو أن الأبحاث التي تجرى على فيزيولوجيا المخ لم تحل حتى الآن لغز العقل.

ومع ذلك، فإنه مما يجدر التذكير به، من خلال جولة الفاريز البحثية الاستهلالية، كم كان قليلا على نحو مدهش الضوء المتوافر بعد الغروب، حتى وقت قريب للغاية. فهناك في الروايات الفيكتورية مشاهد موجعة ومناقشات أساسية، تحدث وتجري على ضوء نار المدفأة. على ضوء نار المدفأة؟ جرب ذلك، وعندئذ سيبدو الكلام بالنسبة لعيوننا شيئا لا سبيل إلى اختراقه. أو أن يقول كاتب ينتمي

---

* عرفت الباحثة روزماري داينيج بكتاباتها المتعلقة بالدراسات النفسية، خاصة كتابها «المتوحش على الدرج، وجها لوجه: تجارب علم النفس العلاجي وآني بيسانت» وقد نشر مقالها هذا أصلا بعنوان«Night Thaughts» وهو يتضمن عرضا لكتاب:

Night Life, Night Language, Sleep, and Dreams, by A. Alvarez, Nartn pp 312
The New York Review of Books, Vol. XL11 No 5 - March 23 rd 1995



للعصر الفيكتوري إن القمر كان محتجبا وراء السحاب، ولا شيء يبدو للعيان إلا على ضوء النجوم، ذلك الضوء الذي لا يدركه أحد اليوم، ومنذ عهد بعيد، في نيويورك أو لندن. ويقتطف الفاريز لمحة من يوميات بوزويل، الذي يطفىء عن غير قصد شمعته في الساعة الثانية من بعد انتصاف الليل، ويبحث عن علبة القدح، ولكنه لا يستطيع العثور عليها في الظلام، وينتظر مقدم الحارس، الذي يمر في الثالثة فيجعله يعيد إشعال شمعته له، ويواصل الكتابة سعيدا حتى الصباح.

والكتاب يستخلص زبدة الأدب والسفر، من مسرح جلوب إلى نيفادا: محورية الضوء والظلام في التصوير عند شكسبير (التي قد يتم التشديد عليها بدرجة أكبر في غمار الإنتاج المسرحي) والتحول الليلي الذي تخوض غماره مدينة لاس فيجاس التي تبدو كيانا زائفا ورديئا في النهار إلى مدينة الضوء، ويدخل المؤلف في سياق ذلك القليل من سيرته الذاتية، ويقول إن كونه ذات يوم استشعر الخوف من الظلام هو الأساس المنطقي الذي قام عليه الكتاب، ولكنه يصل إلى أفضل حالاته عندما يقترب من الأدب ويتناوله. وهناك قصص الرعب التي لا سبيل إلى تجاوزها، والتي كتبها م. ر. جيمس، عميد كلية إيتون الموقر «أشد روائح العفن فظاعة...

نوع ما من الوجوه، بارد وملتصق بوجهي... العديد ـ لست أدري كم من السيقان أو الأذرع أو المجسات أو أشياء ما تتشبث بجسمي...» وما يثير الضيق حقا وجود «نوع ما» من الوجوه، أن هناك سيقانا أو ربما أذرعا، أو لعلها مجسات. والمخلوقات الليلية في أفلام الرعب أكثر تحديدا من أن تدخل نطاق المنافسة. ولكوابيس الأطفال التي يقتطفها الفاريز من الأدبيات الإكلينيكية الغموض الرهيب ذاته، ومنها على سبيل المثال أن وسادتك قد تلتهمك خلال رقادك.

وبالمقابل، فإن الأخطار الليلية المحددة التي تواجهها دائرة شرطة نيويورك هي مما يمكن تدبر أمره. والسؤال الذي يطرح على المؤلف عندما يرتب لأمر «جولته» في المقعد الخلفي لإحدى سيارات الدورية هو: «ما الذي تريده: مخدرات أم عاهرات؟». وهو يشير إلى أنه يريد الأمرين معا، ولكن الليلة يتضح أنها باردة تصل المتاعب فيها إلى الحد الأدنى، ورجال الشرطة الذين يقابلهم يبدون مجموعة متعاطفة، على نحو مدهش، ضمت في صفوفها ضابطا برتبة ملازم أشهب الشعر، حصل على درجة جامعية متخصصا في اللغة الإنجليزية بالانتساب، وبالتحديد في تشوسر والرومانسيين، ويشير بدقة بالغة إلى أن «كولردج كان يعاني مشكلة إدمان المخدرات، وأحسب أنه كان أول مدمن شهير».

ويمر الطريق إلى الجزء الخاص بالحلم، وهو جوهر كتاب «الليل» بتقرير تغطية صحافية ميدانية أخرى، عبارة عن جلسة في مختبر النوم التابع لمستشفى لندن. ولابد أن الجميع يعلم الآن بأمر الاكتشاف الذي تم التوصل إليه في الخمسينات، والمتعلق بما يعرف بنوم حركة العين السريعة (R. E. M. Sleep) والذي يظهر أننا جميعا، ودون استثناء، نمر كل ليلة بالعديد من الفترات التي تتراءى لنا خلالها الأحلام، وأن الوقت الذي يستغرقه الليل أبعد مايكون عن فترة توقف تام لنشاط المخ. ومشاهدة مختبر أبحاث النوم، يجعل الأمر حقيقيا على نحو أكبر، حيث يتابع الفاريز دخول شاب يعاني القلق للمستشفى وإجراء جلسة اختبار له على امتداد الليل (وهو يتقلب كمن يرقص الروك في نومه، وهو أمر لا يزعجه، ولكنه يثير انزعاج من يشاركنه الفراش) ثم يخضع الفاريز نفسه للإجراءات ذاتها، حيث يتم توصيله بأقطاب كهربائية، ويقضي ما يعايشه باعتباره ليلة متواصلة الإغفاء خالية من الأحلام، ويتم إبلاغه لدى تحليل سجله البياني، بأنه استيقظ ثلاثا وعشرين مرة، وتراءت له الأحلام على امتداد خمس فترات، الأمر الذي يفضي إلى

المشكلات المتفاقمة المتعلقة بالوعي، والإدراك الذاتي، وعلاقة المخ بالعقل. وإذا كان قد شعر بأنه قد أمضى ليلة لم يتخللها انقطاع أو إزعاج فهل أمضى مثل هذه الليلة فعلا؟ أو أن الحقيقة الفعلية هي العلامات المسجلة على السجل البياني والتي أوضحت أنه قد أمضى ليلة نموذجية في تقطعها بين النوم واليقظة؟ وبالطبع، في الأحلام والدراما والصور والمفاجآت التي كان السجل الوحيد لها متمثلا في الجفون المتذبذبة في حركتها.

الجميع يعلم بأحلام تشوانج ـ تزو المتعلقة بكونه فراشة (وقد ساءل نفسه لدى استيقاظه: أهو فراشة تحلم بأنها تشوانج ـ تزو أم أنه تشوانج ـ تزو يحلم بأنه فراشة؟ وقليل منا هم الذين يطرحون على أنفسهم هذا السؤال). وقد شكل لغز الحلم تحديا للأنطولوجيا، على الأقل منذ عقّب هوميروس في حذق على أحلام «أبواب البوق» وأحلام «أبواب العاج» في نحو القرن التاسع قبل الميلاد.

وقد أشار هذا اللغز إلى أنه، على نحو يختلف من ثقافة إلى أخرى، يرتبط شعورنا بأسره بما نحدده على أنه واقعي بحياة ليلية قوامها الخواطر تختلف على نحو مذهل عن خواطرنا النهارية. وبين الفلاسفة أقامت سوزان لانجر نظرية عن العقل على أساس المقدمة القائلة إن الخيال الرمز قد تطور انطلاقا من حالة حلم بدائية متواصلة عند الإنسان البدائي. وبالنسبة للباحثين النفسيين، فإن أعمال بياجيه الأولى التي تعرضت للإهمال تسجل من خلال الملاحظات اليومية تقريبا كيف يصل الأطفال الصغار للغاية إلى التمييز بين الخواطر الليلية والخواطر النهارية. وبين ما يدور في رؤوسهم وحالة وجود خارجي ـــ وهو المطلب المسبق لمعرفة كيفية الإيهام، وكيفية المزاح، وكيفية الابتكار. ويأخذ كتاب ويندي دونجير أوفلاهيرتي الموسوم «الأحلام والأوهام والحقائق الواقعية الأخرى» جانب الثقافات المقارنة ويوضح، من خلال تحليل مذهل للأسطورة الهندية، كم كان الفكر الهندوسي أكثر حذقا في تناوله للغز «الواقعية» الأنطولوجية من الغرب.

وقد كانت الرؤية الغربية للحلم على امتداد القرون الثلاثة الماضية أو نحو ذلك (حيث يقع شكسبير عند نقطة انتصاف الطريق المثيرة بين المواقف العتيقة والحديثة للرؤيوي) عقلانية على نحو رسمي ومختزلة، ولكن مع وجود الانقطاعات الرومانسية، مثل انقطاع السورياليين، التي كان الحلم فيها على

العكس مما سبق يرفع إلى مكانة فائقة. ويضم كتاب الفاريز جزءا يدور حول الماركيز دي سانت دينيس المؤلف المنتمي للقرن التاسع عشر لكتاب «الأحلام وكيف نهتدي للطريق في تفسيرها». ومن المؤكد أن سانت دينيس كان مبحرا دؤوبا في عالم تفسير الأحلام، فقد سجل كل حلم بالتفصيل، ودرب نفسه، بحسب اعتقاده، على السيطرة عليها، ولكن مما يثير الشعور بخيبة الأمل أن كل هذه الأبحاث قد وضعت جميعها في خدمة النزعة العقلانية الفرنسية ومبدأ الترابط السائد، فعلى سبيل المثال بعد أن تراءت له في الحلم شقراء، تبدو مألوفة له، واستيقظ متحيرا حول من عساها تكون أعاد نفسه للنوم، وسألها، فقالت: «ألا تذكر؟ لقد مضينا للسباحة معا في بورنيك». في بورنيك، بالطبع! وعندما استيقظ تذكر الأمر جيدا. وهذا عنصر تذكير بأنه على الرغم من أن الفاريز نفسه يميل إلى التعامل مع الأحلام بشكل رومانسي أكثر منه عقلاني، فإنها «يمكن» أن تظل، على نحو مضجر، قريبة من المشاغل النهارية، وتبقي على الكثير مما يطلبه الحالم. وفي حقيقة الأمر فإن الأحلام «الواضحة» التي يسيطر فيها الحالم، شأن سانت دينيس، على الحلم قد وجدت كموضوع ذائع منذ ستينات هذا القرن، ولكن من المتعذر فهم السر في أن الناس قد يرغبون في التخلي عن المصدر الرئيسي لجاذبية الحلم وهو آخريته التي لا سبيل إلى السيطرة عليها.

وقد درس سانت دينيس كذلك النعاس Hypnagogia أي ذلك المجال الواقعي بين الاستيقاظ وترائي الحلم. وبطريقته المنهاجية جعل أحد أصدقائه يجلس إلى جوار فراشه ويوقظه بمجرد بدء علامات الاستغراق في النوم في الظهور عليه. وقد وجد أنه كان يحلم بكلب يلتهم طيرا جريحا، وقد شعر بالرضا عندما تتبع هذا الحلم عبر صور الغابات والسلال والسهام إلى حيث كانت خواطره قبيل فقده إدراكه. وقد أورد بعض أنصار الهامش الفرويدي تجارب رصد مماثلة على عملية النوم، وأوضحوا كيف أن قلقا بشأن مشكلة فكرية، على سبيل المثال، من شأنه أن ينزلق إلى صورة يحفها النعاس لمعالجة جزئية مرتبكة من أعمال النجارة، وهي نفسها عملية إضفاء طابع التعين أو التحدد نفسها التي حددها فرويد باعتبارها عملية جوهرية بالنسبة للحلم، العملية الرمزية التي كانت على الدوام طريقة إبداع الشعر. ويمكن بالفعل للحظات النعاس ولحظات اليقظة من النوم أن تكون مليئة بتصوير أكثر غرابة من الأحلام. وبعض الناس يدرك هذا على الفور،

والبعض الآخر ينكر أن تكون أراض غريبـة ووجوه محيرة قد تدفقت على الإطلاق في غمار حالة نصف اليقظة. والتصوير هو غالبا من الغرابة والاستحالة بحيث إنه يشكل مشكلة بـالنسبة لمن يجادلون قـائلين إن كل شيء في حالات الحلم أو نصف الحلم مستمد بالفعل من مصرف الذاكـرة. وهذا العالم النعاسي السفلي لم يتعرض للتدقيق الأكـاديمي فيه إلا مؤخرا، على الرغـم من أن كولروج، الذي كـان فاحصا رائدا عظيما لأحلامه قد كتب يقول: «تلـك الهمسات التي ترددت فيما غفوت لتوك أو كنت تدلف إلى النعاس، ماهي ومن أين جاءت؟»

وتطرح الحقيقـة القائلـة إن التفكير الحلمي يبدو متمثـلا في الصور، وليس في الأفكار (على الرغم من أنه يمكن أن توجد أحـلام ميتافيزيقية) تطرح مسألة ما إذا كان من الممكن أننـا، تحت وعي يقظتنا، ربما «نحلم» دفقا من الصـور طوال وقت يقظتنا. وقد حاجج يونج دفاعا عن هذا، كما تم تقديم بعض الدعم العلمي له، ومن شأنه أن يتناسب مع الحقيقة القائلة ما إن تهدأ وتسكن الاهتمامات اللحظية حتى تطفو على السطح الصور والانفعالات التي يبدو على نحو ما أنها أكثر عمقا، ومثل هـذا الطرح النظـري يفضي إلى المجـالات التكهنية التي لا يجرؤ أحـد على الخوض فيها. ما الوعي؟ (يقتطف الفاريز ما كتبه عالم النيورولوجي ألان هوبسون وكساه بمسحة شعرية) إن الوعي قد يكون:

«الإدراك الذاتي المستمر لنشاط مليارات الخلايا المتوهجة بمعدل مرات عديدة في الثانيـة ومتواصلة في التـو مع عشرات الآلاف من جاراتها. وتنظيم سيمفـونية النشاط قائم بحيث إنـه يوجه على نحو خارجي في بعض الأحيـان (خلال اليقظة) وفي البعض الآخـر يكـون غـافلا عن العـالم الخارجي (خـلال النـوم) وفي بعض الأحيان يكون مدركا لذاته على نحـو ملحوظ (خلال الأحلام) بحيث إنه يعيد خلق العالم الخارجي في صورته الخاصة».

وهل نفكر حقا بصورة حرفية في إطار أفكار أو في شكل حلم حدسي. إن الفاريز يقتطف من إحدى رسائل آينشتـاين قوله: «إن الكيانات العضـوية التي يبدو أنها تمثل عناصر تفكيري هي إشـارات مؤكدة، وهـي بشكل أو بآخر صـور واضحة. والكلمات التقليديـة أو غيرها من الإشـارات يتعين السعي إليها في دأب في مـرحلة ثانية فحسب».

ويتمثل مجال كبير آخر للتكهن، يتطرق إليه الفاريز، ويتنوع من دراسة الحلم في علاقة الحلم بالفن، أو علاقته بأوسع المعاني بالأدب (حيث لم يتم بحث ما إذا كان المؤلفون الموسيقيون يحلمون بالموضوعات الموسيقية والهارمونيات من عدمه). وتشمل الروايات، وصولا إلى التأثير الدرامي، الأحلام، حيث يتصدر بروست ودستويفسكي قائمة المؤلفين الذين يقفزون إلى الذهن في هذا المجال. وفي «مرتفعات وذرنج» يبدو الحلم الذي يدور حول الطفل الضال في الأرض السبخة والذي يحاول ولوج الدار من النافذة باعثا الرعدة في الأوصال على نحو بالغ، لأن صورة الطفل اليائس تتخلل الكتاب بأسره، ولكنها تتبلور هنالك فحسب. وهناك العديد من الكتاب الذين تحدثوا عن تأثير أحلامهم في أعمالهم. ويلتقط الفاريز من بينهم ستفنسون وهي حالة غريبة على نحو خاص. وفي فصل شهير بعنوان «في الأحلام» أعلن ستفنسون أنه حول كتابة أعماله الروائية إلى سباق بين «البراوينات» (وهي الكائنات الخرافية الصغيرة وليست كعكات الشيكولاته الشهيرة التي تحمل هذا الاسم) التي أنجزت كل شيء له في نومه. ولابد أن مثل هذا الإصرار على التنقل من العمل كان شيئا من قبيل المبالغة، ربما لإبعاد جانبه الإبداعي عن تربيته الإسكتلندية الكارهة للهو. ثم هناك نوعية أخرى من الكتاب، كافكا، بورجيس، وبالطبع لويس كارول الذين يتصف عالمهم الخيالي بأسره بطابع حلمي. وليس هذا تركيبا معقدا يتسم به الحداثيون. ويحلل الفاريز تلك القصيدة الغريبة «إنهم يهربون مني أولئك الذين سعوا إليّ في وقت ما» والتي نظمها توماس دايات في نحو العام 1535: فيض متشابك من الذكريات المعذبة التي يتم التعبير عنها في تحولات وعمليات حذف على نحو ماهو الحلم. وهو يعقد، بالطبع، فصلا عن كولردج، الذي عانى من كوابيس رهيبة ترتبت على مستحضر اللودنوم، والذي لا يحدث شعره تأثيره إلا عندما يتناهى إلينا مباشرة من عالم أحلامه (على الرغم من أنه كانت هناك أخيرا إشارة حديثة إلى أن عمله الشهير «كوبلاي خان» قد فجرته كالشرارة تجارب دارت حول الأكسيد النتري). وتبدو كوابيس المخدرات التي وصفها كولردج ودي كوينسي أكثر إثارة للفزع من الإدمان على مشتقات المورفين من أي حملة صحية حسنة النوايا.

ومن بين الموضوعات الأخرى التي يطرحها الفاريز موضوع نظرية المصادفة، التي يروج الحديث عنها (وإن كانت عصية على الفهم بالنسبة لمعظم الناس)

ولربما نكون قد سمعنا عن «عناصر الجذب الغريبة» التي تقول بها هذه النظرية، بل وشعرنا بانجذاب غريب نحوها، ولكن الحاجة ماسة إلى مايفوق ذلك بكثير من التفسير بالنسبة للإنسان العادي. ومن المؤكد أن هذه العناصر تبدو يقينا كما لو كانت تنتمي إلى عالم الحلم. وليس بمقدور الفاريز إذن، بالطبع، تجنب طرح الحديث عن سيجموند فرويد. وتماما كما أننا عندما نحلم بالموتى فإنهم يتراءون لنا وقد لحق بهم الضرر على نحو عجيب، وبدوا مهجورين، فإن فرويد يمضي عبر هذا النص وقد لحق به عرج حاد. وموقف الفاريز التنقيحي من فرويد أن هذا الأخير على الرغم من أن معظم ما كتبه تم تجاوزه، إلا أنه يظل.. حسنا، فرويد!

ولا يزال هناك الكثير والكثير من الألغاز التي تدور حول الأحلام ينتظر الحل. فلماذا يتعين بصفة خاصة أن يصعب تذكرها على هذا النحو؟ وهل للنساء والرجال أساليب مختلفة في التصور الحلمي؟ وهل يمكن للأفراد في حقيقة الأمر أن يكون لهم أسلوب في الحلم كاسلوب في الحديث أو الكتابة بحيث يقال إن «الحلم هو الإنسان»؟ والانتقالات من الزمان والمكان المألوفة في الأحلام هل يمكن أن تستمد معينها من أقدم ذكرياتنا التي تنتمي إلى ما قبل تشكل هذه المقولات؟ ثم هناك تأثير متلقي الحلم.

ومن المقبول أن المرضى غالبا مايجلبون إلى محلليهم النفسيين نوعية الأحلام التي يرغب هؤلاء المحللون في سماعها. وتشير البراهين التي يقدمها علماء الأنثربولوجيا إلى أنه عندما تتوقع الثقافة نوعا معينا من الحلم، فإن هذا الحلم يتراءى. والتوقع يمكن كذلك أن يصوغ المضمون في إطار مايعرف بأحلام حل المشكلات، على الرغم من أنني أتوقع أن تكون هذه الأحلام بالغة الندرة، والكثير من الأشخاص الذين تم نصحهم بأن يواجهوا القلق من مشكلة ما بالنوم، وناموا واستيقظوا دون أن يزدادوا حكمة وقدرة على مواجهة المشكلة. وهناك أحلام تتضمن التأمل في طبيعة عملية الحلم، وهناك أحلام مسلسلة تتطور من ليلة إلى أخرى، وهناك نكات حلمية ومعارضات حلمية، وأحلام حول الجنس فسرت على أنها تدور حول أمور روحية أو حول السياسة، وهناك أحلام مضجرة كأشد مايكون الإضجار، وهناك أحلام حول تعرض المرء للإضجار، وقد حلم إفلين بأنه «تروى له نكات عبثية لا تنتهي» وهي فكرة تجمد الدماء في العروق.